

Beethoven.

Eine Kunststudie.

Von

Wilhelm von Lenz,

Kaiserlich Russischem Staatsrathe.

Erster Theil:

Das Leben des Meisters.

> Unsere Erde ist nur ein Stern unter den Sternen, und wir, auf ihm, sollten nicht durch ihn uns vorbereiten zur Anschauung der Welt und ihres Schöpfers und Meisters?
>
> Carl Ritter.

Cassel.
Ernst Balde.
1855.

Franz Lißt

widmet dieses Buch

der Verfasser,

der Freund und dankbare Schüler.

Der Verfasser übergiebt in diesem ersten Theile ausgeführterer Untersuchungen über Beethoven, über die Bedeutung des außerordentlichen Mannes im Proceß menschlicher Geistesthätigkeit, ein neues Buch, keine Uebersetzung seines Werkes: **Beethoven et ses trois styles par W. de Lenz 2 vol. St. Petersbourg chez Bernhard 1852.** —

Die Aufmunterungen, welche jener erste Versuch vielfältig in der russischen, deutschen und französischen Presse erfahren, haben in dem Verfasser den Wunsch rege gemacht, dieselben durch eine umfassendere Behandlung des Gegenstandes, die manches neue Opfer von ihm verlangt hat, zu verdienen. Die Wahl seiner Muttersprache erschien ihm hiezu ein um so geeigneteres Mittel, als er hoffen durfte, einem deutschen Buche über einen deutschen Mann ein größeres deutsches Publikum zu gewinnen. —

Zu deutschem Sinn in aller Kunst und Wissenschaft spricht der Verfasser. —

Beethoven ist der Mann unserer Zeit, welche sich dadurch karakterisirt, daß in ihr Alles zusammengreift, alle Interessen sich durchdringen. Deshalb wird man fortan Alles im Zusammenhange mit Allem zu geben haben. Leben und Menschen, Kunst und Wissenschaft sind nicht mehr von der Beurtheilung eines der Könige im Reiche des Geistes zu trennen. Der Faden, der durch dies Ganze läuft, kann aber dadurch nicht zu gedehnt werden, denn dies Ganze ist das rein Menschliche, Alles was da ist und besteht — der Verfasser glaubt daher den Kern seiner Untersuchungen nicht weniger zu treffen, wenn er ihn in den Kreis solcher Lebenserscheinungen versetzt, welche auf denselben eine Wechselwirkung äußern.

Eine Biographie Beethovens in den hergebrachten Dosen eines musikalisch beruhigenden Pulvers, eine Kritik seiner Werke wie sie, theilweise, von den musikalischen Ingenieuren unternommen worden, hätte in den Augen des Verfassers nichts vor einem Handbuche, in französischem Zuschnitt, des Touristen auf dem Rigi — oder andern Höhen voraus. —

Die Geisteskarte des großen Instrumentaldichters, das wunderbare Land, dessen Pförtner er ist: die tiefen Seen, die eilenden Ströme, die stürzenden Wildbäche, die Sonnenstrahlen ewiger Frühlinge, die lachenden Fluren und träumerischen Schattengänge seiner Domainen — dies war in dem Menschen in Beethoven zu zeigen, der

nicht von anderen Menschen, in dem Künstler, der nicht von andern Künstlern getrennt werden konnte. —

Der Verfasser hatte auch das gebildete aber nur wenig oder gar nicht musikalische Publikum im Auge, das, weil man von Beethoven in ernsten Worten redet, diesen Meister, soviel es der Anstand erlauben will, als den wenig genießbaren Klassiker flieht, um sich mit den bloßen Ohren bei dem ersten, besten Spielmann schadlos zu halten. Diesem Publikum war durch einschlagende Lebensbilder der Gegenstand immer näher zu bringen, zu zeigen, wie gerade Beethoven das Leben selbst ist, das jenes Publikum von jeder Kunst verlangt, wie seine Kunst eine Lebens- und Schicksalsmusik ausspricht, in der man wie in einem aufgeschlagenen Buche zu lesen hat.

Indem der Verfasser in Allem, was er mit seinem Gegenstande verschmolz, immer wieder auf Beethoven zurückkommt, bei jeder Gelegenheit den Leser durch die Opus-Zahlen, durch den Katalog in die Werkstätte Beethovens zurückführte, gab er dem Einzelnen eine Bedeutung im Ganzen. Wo immer daher etwas dem Leser außer dem Wege zu liegen scheint, da sehe er sich nur um — Beethoven wird hinter ihm stehen.

Jules Janin, ein der Musik wenig verwandter Kopf, hat das in dem Buche: Beethoven et ses trois styles vortrefflich herauszufühlen verstanden, wenn er dem Ver-

fasser darüber schrieb: „ces pages où le chiffre et l'idée ont une place égale, où la biographie et le catalogue obéissent à la même impulsion et vont au même but.“ Dies war, dies ist noch der Kern der redlichen Bestrebungen des Verfassers. —

Der zweite Theil dieser Kunststudie umfaßt die Mit- und Nachwelt Beethovens mit stetem Hinweis auf ihn, der sie musikalisch beherrscht, kritische Untersuchungen über Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn, welche mit einer Würdigung der musikalischen Gegenwart überhaupt und des Beethoven-status quo in Rußland insbesondere, sich abschließen.

Großen Naturerscheinungen geht man wol in ihren hinterlassenen Spuren nach. —

Der dritte Theil bringt die Feststellung der Styl-Metamorphosen Beethovens, wie sie sein Gedicht durchdringen, über drei große Gesänge, so zu sagen, vertheilen. Die Odyssee ist nicht die Iliade. Eine Analyse der Klavier-Sonaten und der Quartette, denen die Symphonien zum Hintergrunde dienen, wie der Kamm der Alpen sich über Vorberge aufthürmt, als Führer der kritisch-chronologisch-anekdotische Katalog sämmtlicher Werke Beethovens sind der Schlußstein dieser Untersuchungen, in denen, wie in aller Kunst und Wissenschaft, Eins Alles und Alles Eins ist, Beethoven aber der Angelpunkt bleibt. Die Ueberzeugungen des Verfassers in seinem Buche „Beethoven et

ses trois styles" liegen diesen Arbeiten in der Weise zu Grunde, wie der in diesem ersten Bande verhandelte biographische Theil nur 23 Octavseiten jenes Buches füllt.

Eingedenk der Worte Beethovens: „Wem sich meine Musik verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit sich die Andern schleppen", flüchtete der Verfasser oft aus den Sorgen und Hemmnissen des Lebens in dieses Buch — will der Leser ihm darin nachahmen, mit ihm den Blick nach oben richten: so sind des Verfassers Zwecke erfüllt.

St. Petersburg, October 1855.

Das Leben des Meisters.

Die Kunst ist eine fata morgana des Lebens.



Von Zeit zu Zeit, meist nur in längeren Unterbrechungen, erscheint in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit ein Geist, welcher damit beginnt, die Vergangenheit und Gegenwart einer Kunst oder Wissenschaft in sich zu vereinigen, um später ihre Zukunft zu werden, sie in neue Bahnen zu leiten.

So Ludwig van Beethoven.

Wie in dem unendlichen Raum, der unsere Erde umschließt, die in demselben kreisenden Welten entweder als Einzelstern erscheinen, oder zu Sternbildern sich häufen, so leuchtete dem achtzehnten Jahrhundert, bestimmend für das neunzehnte, das große deutsche Gestirn Haydn, Mozart, Beethoven.

Ein in der Instrumentalmusik noch nie gesehener, noch immer nicht zureichend gemessener Stern erster Größe war unter diesen Dreien, der Letzte im Bunde, Ludwig van Beethoven. Dieser kühne Geist schwingt die Oriflamme des Orchesters, er ist in der Geschichte menschlicher Geistesthätigkeit der Bannerträger der Instrumentalmusik in ihrem Gesammtbegriff. Haydn und Mozart mögen für seine Vorgänger in dem langen Entwicklungsgange gelten, der von den kindischen Ouvertüren des sonst so großen Händel bis an die Symphonie mit Chor von Beethoven hinaufreicht. Ueber Geburt

und Tod berichtet die Geschichte, nicht über die uns unbekannten Quellen geistiger Regungen; ein ungelöstes Räthsel bleibt es, wie das Leben den werdenden Menschen durchdringt, unter welchen Bedingungen in dem Bevorzugten der aus der Unendlichkeit ihm gekommene Geistesfunke zur nährenden Flamme erwächst.

Die Schöpfungen eines Künstlers sind die wahren Stationen seines Lebens. Wie viele die menschliche Gefühlssphäre umgestaltende Ideen, die Principien einer idealen Legislation, leben in der Sprache Beethovens! Wie viele Schläge seines edlen Herzens sind in seine Noten übergegangen! Diese sind denn auch mehr als Noten, sind Ausdrücke seines Lebens, seines Kunstmärtyrerthums, des durch ihn für die Welt vermittelten Ideenschatzes. Diese Keilschrift entziffern, dieser schwarzen Stiftchen tiefere Bedeutung, ihre Geltung für alle Zeiten, alle Stände, alle Verhältnisse entwickeln: das ist die Aufgabe; tragen wir dem Menschen und seinen Schicksalen in Folgendem Rechnung.

Ludwig van Beethoven, geboren zu Bonn am Rhein den 17. Dec. 1770, der älteste von drei Söhnen eines armen Musikers, entfernt holländischen Ursprungs, vergalt dem Vater das zweideutige Geschenk eines dürftigen Lebens, indem er den obscuren Namen desselben in der Person des Sohnes zu einem der berühmtesten in den Annalen menschlicher Geistesgröße erhob. Der Vater des Dichters der unsterblichen Symphonien war ein mittelmäßiger Sänger (Vocalist) in der Kapelle des Churfürsten Max Franz, Bruders Kaiser Josephs,

des großherzigen Mäcens von Mozart. Wie sein kaiserlicher Bruder, wie alle Kinder Maria Theresiens, war der Churfürst ein sinniger Freund der Kunst, der er einen Beethoven gewinnen sollte.

Beethoven war kaum sieben Jahr alt, als sein Vater beschloß, ihn zum Musiker zu erziehen. Der so oft Unglück bringende alte Satz, der im bürgerlichen Leben den Sohn in die Fußstapfen des Vaters treten läßt, Beethoven war er zum Heil, „ihn riß er nach oben!" Der künftige Schöpfer der Sinfonia Eroica bezog das Dachstübchen des bescheidenen Giebelhauses in der Bonn-Straße, das dem Geburtshause Mozarts in Salzburg ähnlicher sieht, als die Ouvertüre der Zauberflöte der Coriolan-Ouvertüre. Hier, hoch oben unter dem Dach, exercirte der Knabe die ihm anvertraute Geige unter Haufen bestaubter Bücher und den vergilbten Noten-Stößen des Vaters, die mehr Staub als Geist enthielten. Seine einzige Gesellschaft dabei war eine gewaltige Kreuzspinne, so musikalisch gesinnt, daß sie augenblicklich ihren Schlupfwinkel verließ, so oft sie den zu so großen Geschicken auserlesenen Knaben hörte, um an ihren Fäden auf die Geige des Dach-Virtuosen sich niederzulassen. Dieser aber fürchtete sich eben so wenig vor dem häßlichen Thiere, als 30 Jahre später, dem auf der Geige eingerissenen inhaltslosen Concert-Styl in dem berühmten Violin-Concert in D-dur (siehe op. 61 im Katalog) eine „Urfede" zu schwören. Das Kind gewann vielmehr die Spinne recht lieb, aber das sollte nicht währen. Die Mutter des Knaben, unbekannt

mit dem Insekt und seiner Liebe für den Sohn, tödtete dasselbe einst in Abwesenheit des Dachvirtuosen. Es war um dessen erste Liebe geschehen. Ob das Thier musikalisch, oder wahrscheinlicher, unmusikalisch gewesen, entscheidet Quatremère Disjonval nicht, der in seiner Araneologie das Factum erzählt. Beethoven, später befragt, läugnete gewöhnlich dasselbe, oder antwortete: „er habe damals so abscheulich gekratzt, daß er leichter die ganze Naturgeschichte verjagen als anlocken mögen!" Beethoven haßte Alles, was an „Sensiblerie" erinnerte, und gerade darum hat er in der Geheimsprache seiner Musik den verfeinerten, aber wahren Gefühlen des menschlichen Herzens ein so beredtes Wort sprechen können.

Die erste wichtige Begebenheit in dem Leben des kleinen Geigers war seine Bekanntschaft mit der Familie v. Breuning, einer damals in Bonn ansässigen Patrizier-Familie, die aus der Wittwe des Kurkölnischen Hofraths v. Breuning, drei Söhnen von Beethovens Alter, und einer Tochter bestand. Wer kennt nicht die Bedeutung der ersten Eindrücke der Kindheit, in ihrer Rückwirkung auf den Menschen in uns? — In dem Hause der Breunings empfand der Knabe jene ersten Regungen von Poesie, welche für ein Kind zunächst in dem Unterschiede zwischen Reichthum und Armuth bestehen. Bei den Breunings war Alles anders, wie im väterlichen Hause, und der relative Wohlstand verlegte leicht, in den Augen des begabten Knaben, die eng gezogenen Gränzen des väterlichen Heerdes in das phantastische Land, wo das Leben

nur noch ein natürlicher, durch nichts gehemmter, glücklicher Verlauf, kein stündlicher Kampf mehr gegen Bedürfnisse ist.

Träumte es etwa schon dem Knaben von dem großen Reiche der Töne, von dem Indien, in dem er seine „Alexander-Umzüge" zu halten berufen war, wenn er still und nachdenklich dasaß unter den Breunings, die ihm besonders vornehm erscheinen mußten? — Noch über den störrischen Jüngling übte Frau von Breuning, die ihn herzlich lieb hatte, Gewalt. Wollte sie ihn jedoch überreden, in das ihrem Hause gegenüberliegende des Grafen Westphal zu gehen, um dort eine Klavier-Lection zu geben, so ging er wohl bis an das Haus, weil er sich beobachtet wußte, kehrte aber eben so oft mit der Entschuldigung zurück, er wolle am folgenden Tage zwei Lectionen geben, heute sei ihm die Sache unmöglich. —

Die glücklichen Tage einer ungetrübten Kindheit in Bonn waren für Beethoven, was das süßschwärmende Larghetto seiner zweiten Symphonie seitdem für die Welt geworden, ein ungetrübtes, weil unbewußtes Glück. Der kleine Nachbar aus der Bonnstraße, der so groß werden sollte, war bald der Liebling der Familie Breuning, ja man hielt ihn dort sogar zuweilen die Nacht zurück, was nach deutschen Begriffen, wenn auch nicht nach germanischem Recht, einer Adoption gleich kommt.

Die Vorsehung wachte über der Seele, die den Menschen die Pastoral-Symphonie zu erzählen hatte! In dem Hause der edlen Breunings, deren Bildung und Geistesrichtung

nur anregend auf ihn wirken konnten, wo Schiller und Göthe die Hausgötter waren, erkannte sich Beethoven, träumte er die ersten, glücklichen Träume der Ehre. Seitdem verließ ihn nicht mehr der überzeugte Glaube an den ihm inwohnenden Genius. Beethoven fühlte sich und seinen Werth sein ganzes Leben hindurch. Er sagte im Jahre 1810 von sich: „Ich weiß, daß Gott mir näher ist wie den Andern in meiner Kunst; mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein böses Schicksal haben, wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die Andern schleppen." —

Der Held der Familie, auch ein Beethoven, so unwahrscheinlich es sein mag, daß es je mehr wie einen geben können, war des Knaben Großvater väterlicher Seits, wie er Ludwig geheißen. Kapellmeister in Bonn und tüchtiger Baßsänger, hatte dieser Großvater in den Singspielen der Zeit, l'amore artigiano (die Handwerkerliebe), im Deserteur von Montigny, Erfolge gehabt. Wer vermöchte zu entscheiden, ob diese ersten, entfernten Beziehungen zum Theater ohne Einfluß auf den künftigen Componisten des Fidelio geblieben? — Zu diesem Großvater fühlte sich der Knabe besonders hingezogen, und wollte ihm die Mutter, eine geborene Keverich aus Ehrenbreitstein, Wittwe in erster Ehe des kurfürstlichen Kammerdieners Laym, eine rechte Freude machen, so erzählte sie ihm etwas von dem Großvater, der weit entfernt war, vorauszusehen, daß der Componist des Deserteurs sich einst gegen den Kleinen verhalten würde, wie ein Gericht

Pilze gegen einen Zedern-Wald. Der mächtige, berufene Schöpfer des Fidelio, eines Werkes, über das nur der Don Juan zu setzen ist, erhielt den ersten Unterricht in der Musik vom Vater, einem geistig wie sittlich wenig ausgezeichneten Manne, der ihn mit Strenge behandelte und nur wenig von Musik verstand. Ein wesentlicher Unterschied mit dem in jedem Betracht glücklicheren Mozart, dessen Vater ein gewiegter Musiker, ein für seine Zeit und Stellung ausgezeichnet gebildeter Mann, ein väterlicher Vater, das Urbild aller musikalischen Väter war. Glück aber wiegt Zentner des vollgültigsten Verdienstes! — Nur das haben die so verschiedenen Väter der außerordentlichen Söhne gemein, daß sie über das Genie derselben gleich große Verlegenheit fühlen mochten. Dem Vater folgte im Unterricht der Musikdirektor und Hautboist Pfeiffer, dem der absonderliche Schüler, nachdem er der Meister der Meister geworden, viel verdankt haben wollte. Musikdirektor und Hautboist ist ein die Zeit charakterisirender Zug; heut' zu Tage wird ein Blasinstrument nicht mehr Direktor! Der Hoforganist van der Eider, auch ein van, aber auch nur das, lehrte Beethoven die Orgel spielen. Weniger Einfluß auf ihn übte der Hoforganist Neefe, über dessen harte Kritik seiner ersten Compositions-Versuche sich Beethoven beschwerte. So berühmt Beethoven später als Klavierspieler wurde, seine Lehrer auf diesem Instrument sind unbekannt geblieben und gewiß zu ihrem Glück.

Fünfzehn Jahr alt war Beethoven, als ihn der Kurfürst zum Organist bei seiner Kapelle anstellte, ein Amt, das er

mit Neefe theilte, der gewöhnlich den leichten Dienst versah, so daß diese bescheiden honorirte Stelle, die einzige, welche Beethoven je bekleidete, eine nominelle war und blieb. Die Orgel der räumlich wie ein Haydnsches Quartett-Final beschränkten Hofkapelle war nur klein, ein sogenanntes Positiv, nicht einmal für das Publikum sichtbar, welches wenig ahnte, welchen Organisten es da zu suchen hatte. Diese Anstellung, welche den Zweck einer dem jungen Künstler gebotenen, ihn nicht verletzenden Unterstützung hatte, verdankte er dem Grafen Waldstein, dessen Name in der Zueignung eines Meisterwerkes fortlebt (siehe op. 53 im Katalog). Der Graf war der Busenfreund des Kurfürsten, der „glänzende" Kavalier seines mikroskopischen Hofes; früh hatte er den Genius in Beethoven zu erkennen gewußt, obgleich dieser nicht wie Mozart als Wunderkind anfing. Beethoven hatte zwar, kaum 10 Jahr alt, drei viel versprechende Sonaten componirt (siehe im Katalog, 3. Section, die Zueignung derselben an den Kurfürsten), er hatte ebenso dem in der Intonation besonders festen Sänger Heller Wort gehalten, ihn, wenn er in der Charwoche die Lamentationen des Jeremias in der Hofkapelle singen würde, durch Ausweichungen in der Begleitung herausbringen zu wollen, obgleich er immerfort den von dem Sänger anzugebenden Ton anschlagen wolle, was den gegenwärtigen Kapellmeister Luchesi baß erstaunt; er hatte ferner mit dem berühmten Bernhard Rommel und dem Violinspieler Ries, dem Vater des bekannten Pianisten, ein Trio von Pleyel, ohne zu stocken, vom Blatt gespielt, obgleich er

zwei Takte im Adagio hinzusetzen müssen, weil diese in der Klavierstimme fehlten; — aber diese kleinen Heldenthaten waren immer noch keine Mozartschen Wunderdinge.

Die Geschichte der Künste und Wissenschaften kennt mehr als einen glänzenden Geist, der seine Flügel nur langsam entfaltete, dessen Flug aber nichts zu hemmen vermochte. Langsam entschwebt der Königsadler den höchsten Zinnen der Alpen. Der Graf Waldstein wußte, welchen Schwingen er seine Hoffnungen vertraute und verlor nicht beim Warten. Auf des Grafen angelegentliche Verwendung schickte der Kurfürst seinen jungen Hoforganisten nach Wien, damit er sich auf kurfürstliche Kosten unter Joseph Haydn ausbilde, den man damals für den größten lebenden Componisten hielt und noch über Mozart stellte, ein Geist, der seiner Zeit so voraus geeilt war, daß er, wie Beethoven, erst viel später seinem ganzen Werth nach erkannt wurde.

Beethoven war 22 Jahr alt, als er im Jahr 1792 in Wien eintraf. Der Aufenthalt Haydn's und Mozart's hatte Wien zur Hauptstadt der Musik gemacht. Keine Wahl konnte glücklicher sein. Paris war noch nicht das heutige Paris, lag Deutschland noch nicht so nahe zu einer Zeit, wo die Bahnen des Genies die einzigen Eisenbahnen waren. Eine fremde Sprache, fremde Sitten hätten gewiß ein fremdes Element in den Genius Beethovens getragen. Tiefsinnig und groß, wie er war, konnte er sich deutsch nur in einer deutschen Hauptstadt entfalten. Werden große Künstler auch in kleinen Städten geboren, so können doch nur die größten

Städte sie erziehen. Mozart, der unsterbliche Sänger des Requiem, an den Ufern der einsam unter Bergen rauschenden Salza geboren, erwuchs in Rom, in Paris, in Wien. Der Griff des Grafen Waldstein war somit ein glücklicher gewesen. Nur in Wien, nur unter den damals relativ großartigen gesellschaftlichen Verhältnissen der deutschen Kaiserstadt konnte ein Beethoven das werden, was er geworden, konnte er, ein freier Künstler, frei jede Materie beherrschen lernen.

Wien hat einen Fuß in Italien, hat für den Deutschen etwas Ausländisches auf deutschem Grund und Boden, das durch die Residenz der römischen Kaiser mit Rom sich verbindet. — Hier beginnt wol der Süden! sagt sich der nordische Reisende, der das aufgelockerte Wiener Leben erblickt, dessen ernst-historischer Hintergrund die „Burg" ist. So kommt vom Capitol dem römischen Carnaval die Bedeutung. An den Linien Wiens fragt man den Ankömmling nach seinem Paß. Hier nannte Beethoven seinen unbekannten Namen, wenig ahnend, daß an diese Linien, die er unbemerkt überschritten, fünf und dreißig Jahre später ganz Wien ihn zurückgeleiten würde, um in ihm seinen höchsten Kunststolz zu Grabe zu tragen! —

Es war ein großer Tag in der Geschichte der Kunst, als der zwei und zwanzigjährige Künstler ein bescheidenes Zimmerchen in der Vorstadt Leimgrube bezog, um jenen langen Kampf gegen die Vergangenheit der Kunst zu beginnen, aus dem er als der größte Instrumental-Componist

aller Zeiten hervorgehen sollte. — Das Glück wollte den Anfängen Beethovens wohl. Eine seiner ersten Bekanntschaften war der Baron van Swieten, ehemaliger Leibarzt der großen Kaiserin Maria Theresia, aus Holland von ihr berufen, um die medizinische Fakultät an der Wiener Universität zu organisiren, der Reformator des österreichischen Medizinal-Wesens.

Wenn erst ein Arzt musikalisch wird, so wird er es gewöhnlich recht gründlich. In dem Hause des kunstgebildeten van Swieten hatte Beethoven Gelegenheit, Händel, Bach, die Werke der alten Italiener gut und in starker Besetzung zu hören. Bis tief in die Süße der Nacht, um mit Shakspeare zu reden, währten die musikalischen Aufführungen bei dem berühmten Leibarzt; Beethoven durfte immer nur der Letzte scheiden, und selten, ohne daß der würdige Alte ihm den Vortrag einiger Bach'schen Fugen zum „Abendsegen", wie er sagte, abgepreßt; der junge Mann blieb auch oft genug auf die Nacht unter dem Dache seines musikalischen Aesculap. So schrieb ihm einst van Swieten: „Wenn Sie künftigen Mittwochen nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb 9 Uhr mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen." Halb 9 Uhr Abends zum Anfang deutet schon in früher Zeit auf die der Musik besonders verwandten späten Stunden. Oeffnen sich doch auch die Kelche mancher Blumen nur Nachts. Im vorigen Jahrhundert, wo noch keine Eisenbahnen die Völker zu Individuen umgestaltet, brachte es das Individuum

leichter zu einer tief ausgeprägten, wenig von der Zeit berührten Persönlichkeit. Ein solcher Mann war van Swieten, und so hochgestellt in der Achtung des Künstlers, daß dieser ihm nichts Geringeres als den schmächtigen Erstling seiner symphonistischen Muse, seine erste Symphonie widmete, diesen noch ungetrübt über Wiesen dahin gleitenden Strom, dessen Spiegelbild jene in Wien sozial und politisch beruhigte, in sich zufriedene Zeit ist. Wir werden zu beobachten haben, wie dieser vom Anfänger wohlgemuth befahrene Strom in den Tagen des von Napoleon revolutionirten Europas den Meister an die Stromschnellen, an die erhabenen Brandungen seiner späteren Symphonien führte. —

Soll die Aufgabe ermessen werden, welche das Schicksal Beethoven gestellt hatte, so ist vor Allem daran zu erinnern, wie die Formen Haydn's und Mozart's die Kunst so hoch gehoben hatten, daß man jede Abweichung von denselben für eine bis in's dritte Glied zu verfolgende Todsünde hielt. Mozart war vor einem Jahr gestorben; der Welt war er noch der unvergleichliche Kunstheros des Don Juan, des Titus, der Zauberflöte, des Requiem. Was Wien bei Mozart versäumt hatte, vergalt es doppelt Haydn, der täglich Triumphe feierte, wie sie sonst nur den großen Todten werden. Besuchte Haydn ein Konzert, so versäumte man nicht, ihm einen Lehnstuhl als Ehrenplatz hinzustellen, und im Jahr 1808 sah man bei einer solchen Gelegenheit die vornehmsten Damen Wiens dem 76jährigen Greise öffentlich die Hand küssen. Daß unter diesen, neuen Elementen in der Kunst so

feindlichen Verhältnissen, Beethoven ein Beethoven werden können, das gehört vor Allem zur Beurtheilung seiner relativen Größe und beweis't, daß die Kunst ihre Grenzen in der Unendlichkeit findet. Nur einmal, auf einer ersten, kurzen Reise von Bonn nach Wien, war Beethoven dem gefeierten Componisten der so eben für die Wiener italienische Oper vollendeten Nozze di Figaro begegnet. Mozart hatte keinen rechten Glauben an das „freie Phantasiren" über beliebige Motive des Bonner Klavierspielers, dem darin bereits ein großer Ruf geworden. Mozart nahm das für eingelernte, unter zwei gegebenen Personen verabredete Täuschungen. „Ich will ihn schon fangen," hatte der große Mann geäußert, von dem die Welt damals noch den Don Juan, die Clemenza di Tito, die Zauberflöte zu erwarten hatte. Es möchte Einen fürwahr heut' zu Tage bedünken, als wären solche Meisterwerke gar nicht geschrieben worden, als hätten sie sich zu einer gegebenen Zeit in der Welt fertig vorgefunden. Man war im Winter von 1786 auf 1787. Als Mozart mit dem sechzehnjährigen Klavierspieler aus Bonn zusammentraf, der in der Instrumental-Musik so viel weiter als er gehen sollte, schlug er ihm das Motiv einer chromatischen Fuge zu einer Improvisation vor. Dieses Motiv enthielt das Gegenthema einer Doppelfuge. Mozart mochte dabei etwas von der Höhe seiner unerreichten Fuge in der C dur-Symphonie auf Beethoven herabsehen. Nimmt doch der Künstler in seinen eignen Augen zu oft den Standpunkt ein, den er gewöhnlich erst später erreicht. Beethoven mochte

seinerseits etwas von der C Moll-Symphonie in sich fühlen. Mit der Schnelle des Blitzes durchdringt das verletzte Genie den Verrath. Der Anfänger verstand im Augenblick den Meister. Beethoven kehrte das Motiv um und improvisirte eine regelrechte Doppelfuge. Da erhob sich der bewegliche Mozart auf die Fußspitzen und eilte, expansiv wie er war, zu einigen im Nebenzimmer gebliebenen Musikern: „Ihr Herren da", sagte er zu ihnen, „von dem da wird halt in der Welt gesprochen werden." Und so ist's gekommen; viel hat man von Beethoven gesprochen, wird aber noch mehr von ihm sprechen, je älter die Welt, je jünger die Instrumentalmusik in ihr werden wird.

Wir haben gesehen, daß Beethoven das zweite Mal nach Wien gekommen war, um sich unter Haydn zu bilden, daß unverwelklicher Ruhm hier das Andenken Mozarts umgab. Auch Beethoven sah man jede Gelegenheit ergreifen, um den Genius des großen Todten zu erheben; vielleicht, um sich soviel als möglich des Lobes von Haydn zu enthalten, dessen magistrale Ruhe und placider Geist eben so wenig den unbeugsamen, himmelanstürmenden Schüler, als dieser den Lehrer verstand. Diese Naturen mußten sich ausschließen, der Friede zwischen ihnen konnte von keiner Dauer sein. Eines Tages als Beethoven von seiner Lektion bei Haydn kam, sein Studienheft unter dem Arm, begegnete ihm in der Straße der ehrliche Schenk, Componist des Dorfbarbiers, eines beliebten Singspiels der Zeit. Schenk, der sich für die Fortschritte des jungen Musikers unter der Leitung des berühmten

Mannes interessirte, blätterte eine zeitlang in dem Studienheft und fand in demselben mehrere augenfällige Compositionsfehler, welche Haydn unverbessert gelassen. Genug, um Beethoven jedes Vertrauen an seinem Lehrer zu nehmen. Ihm lag ein crimen laesae artis vor, mißtrauisch und doch immer rasch entschlossen, benutzte er Haydn's zweite Reise nach England, um ihn nicht wieder zu besuchen. Nichts desto weniger ließ ihn Haydn sondiren, ob er sich bei der Herausgabe von Compositionen nicht Haydn's Schüler nennen wolle. Die Antwort Beethovens war kurz und stolz: „er habe zwar Unterricht von Haydn erhalten, aber nichts von ihm gelernt.“ Unheilbar wurde der Riß zwischen Lehrer und Schüler bei Gelegenheit einer musikalischen Abendgesellschaft im Hause des Fürsten Lichnowski im Winter 1795, wo Beethoven seine ersten Klavier-Trios produzirte (siehe op. 1. im Katalog), und Haydn ihm den Rath gab, das Trio in C Moll, dem von den Dreien wol der Preis gebührt, lieber gar nicht herauszugeben. Seit diesem verhängnißvollen Abende gab es nur noch spitze Worte zwischen ihnen, obgleich Beethoven 1796 Haydn die so unendlich viel versprechenden Erstlinge seiner unerreichten Sonaten-Muse dedizirte und Haydn beim Fürsten Lichnowski vorspielte (siehe op. 2. im Katalog). Jahre waren verflossen; Wien bewunderte das Septett Beethovens, ein für die damalige Zeit vor Allem kühnes Werk, in neuen, der Kunst Mozarts und Haydns fremd gebliebenen Formen; eine Schöpfung, die durch Lebensfrische, allgemeine Verständlichkeit, eine nicht genug zu be-

wundernde Abwägung der drei Blasinstrumente gegen die vier Streichinstrumente, die freie Behandlung der einen wie der andern, ohne deshalb symphonistisch zu werden, das Musterbild dieser Art von Musik geblieben ist. Dieser belebende Lichtstrahl eines neuen Sterns am Himmel der Kunst konnte des Eindrucks auf einen so großen Mann wie Haydn nicht verfehlen, so lieb diesem der alte, von ihm in seinen Symphonien geschaffene debonnaire Himmel der Blasinstrumente sein mußte. Haydn belobte den jungen, schon so großen Meister, und man muß wol annehmen, daß dies in aller Aufrichtigkeit geschah. Die Antwort Beethovens war spöttisch: „sein Septett wäre doch noch keine „Schöpfung!" „Diese," bemerkte Haydn gereizt, „hätten Sie auch nicht schreiben können, denn Sie sind Atheist." Wir werden sehen, daß Beethoven diesen Vorwurf wenigstens nicht verdiente. —

Unter dem berühmten Albrechtsberger, dessen Geist aus Holzspähnen unter der Form von „Führern und Gefährten" (comes, dux), bestand, studirte Beethoven den Generalbaß. Der lebendigere Salieri, Componist des Axur, dem Beethoven 1798 drei herrliche Sonaten für Piano und Violine dedizirte (siehe op. 12. im Katalog), leitete seine Studien auf dem Felde dramatischer Musik. Beide Lehrer sagten vom Schüler: „daß er zu seinem Schaden später lernen werde, was er sich geweigert, auf ihr Wort hin zu nehmen." So störrisch Beethoven sich gegen seine Lehrer im Ganzen zeigen mochte, so schwer er eine Lehre unbedingt

annahm, so enthusiastisch dankbar fühlte er, wenn ihm die Lehre nicht nur begründet erschien, sondern auch in dem rechten Licht gezeigt worden war (vergl. op. 1. im Katalog). So waren 30 Jahre vergangen seit der anti-Haydnschen Entdeckung Schenks in den Studienheften Beethovens, von der wir so eben gesprochen, als Beethoven dem nunmehr alt gewordenen Schenk in einer der Straßen der Kaiserstadt begegnen sollte, welche er bereits musikalisch beherrschte. Es war im Jahre 1824. Nicht immer hat der Künstler das Gedächtniß des Herzens; der Weltschmerz steht ihm näher. Anders Beethoven. Schenk erkennen, ihm auf der Straße um den Hals fallen, war die Sache eines schönen Augenblicks. So ruhte dankbar an der Brust des Componisten des Dorfbarbiers der Componist des Fidelio! Wie seine Musik, hatte das Herz Beethovens Momente unbeschreiblicher Hingebung. Es mochte auch wohl der Meister in jenem Augenblicke mit Stolz den zurückgelegten Weg ermessen, der die Urania seiner Instrumental-Muse, die Symphonie mit Chor, die er so eben vollendet, von dem Studienhefte des von Schenk einst berathenen Haydnschen Schülers trennte.

War der würdige van Swieten die erste bedeutende Bekanntschaft Beethovens in Wien gewesen, so war die des Fürsten Karl Lichnowski von der durchgreifendsten Wichtigkeit für den Künstler, der das Hotel des Fürsten bezog und bald in demselben zu Hause war. Aber dieser vornehme Kreis ließ ihn nicht seiner Freunde am Rhein vergessen, und wir lesen in dem Stammbuch von Lenz von Breuning (1797) die

Worte Beethovens: „ich vergesse keinen Augenblick die Tage in Bonn,“ und in einem Briefe an Wegeler vom 29. Juni 1800: „mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickt, ist mir noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ; ich werde die Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehe und unsern Vater Rhein begrüßen kann. So viel will ich Euch sagen, daß Ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet, nicht als Künstler sollt Ihr mich größer, sondern als Menschen sollt Ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glücklicher Augenblick! wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!“

Diesen Augenblick begeisternden Wiedersehens, Beethoven sollte ihn nicht erleben. — Malte er ihn etwa für die Welt in der Sonate: les Adieux, l'Absence et le Retour? (siehe op. 81. im Katalog).

Was die Breunings dem Knaben und Jüngling gewesen, wurde der Fürst Lichnowski, Bruder des Grafen Moritz Lichnowski (siehe op. 35 und 90), dem Manne (siehe op. 1. 13. 26). Die Fürstin, eine geborene Gräfin Thun (siehe op. 11) und vortreffliche Klavierspielerin, wurde Beethoven eine Mutter. „Mit großmütterlicher Liebe hat man mich dort erziehen wollen,“ pflegte er zu erzählen, „und die Fürstin Christiane hätte eine Glasglocke über mich machen lassen wollen,

damit kein Unwürdiger mich berühre.“ Die Gastfreundschaft eines fürstlichen Hauses, eines Asyls der Humanität und feinen Sitte, ist aber um so mehr anzuerkennen, als es eben nicht leicht war, mit Beethoven auszukommen. Man speiste bei dem Fürsten um 4 Uhr, eine damals so späte Mittagsstunde, daß sie etwa durch unsere siebente Stunde repräsentirt wird. „Nun soll ich,“ hörte man Beethoven sagen, „täglich schon um halb 4 zu Hause sein, mich etwas besser anziehen (sehr viel besser wäre wohl die Wahrheit gewesen), für den Bart sorgen? Das halt' ich nicht aus!“ Einst befahl der fürstliche Kunst- und Künstlerfreund seinem Kammerdiener: „wenn er und Beethoven zugleich nach ihm klingelten, Beethoven zuerst zu bedienen.“ Zufällig hatte Beethoven diesen von der zartesten Rücksicht eingegebenen Befehl ertheilen hören. Die Folge war, daß er sich auf der Stelle einen besonderen Diener nahm. Mozart hatte in diesem Alter noch keinen Diener und hat es wol immer bei Leporello bewenden lassen müssen. Als Beethoven, den fürstlichen und gräflichen Beispielen folgend, sich einbildete, Lust zum Reiten zu haben, kaufte er sich ebenfalls ein Pferd, obgleich der Fürst ihm seinen ganzen Marstall zur Verfügung gestellt hatte. Mit Pferden war er überhaupt weniger glücklich, als die heutigen Pianoforte-Virtuosen (siehe Nr. 5, zweite Section des Katalogs). — Im Hause des Fürsten Lichnowsky hörte man das berühmte Quartett, das man in Wien später das Quartett Rasumowski nannte, weil es später vom Fürsten auf den russischen Botschafter am Wiener Hofe, den Grafen Andreas Rasumowski, überging

(siehe op. 59 im Katalog). Dieses Quartett bestand aus Schuppanzigh (erste), Sina (zweite Violine) Weiß (Alt), Kraft oder Link (siehe op. 1) (Violoncelle). Hier probirte Beethoven seine neuen Compositionen unter den Augen der ersten Künstler Wiens, eine Gelegenheit, so recht bequem zur Hand, die Mozart immer entbehrte. Wir sind bereits Haydn in diesem auserlesenen Zirkel begegnet. Beethoven bezog vom Fürsten ein Jahrgehalt von 600 Gulden, eine für die damaligen Verhältnisse nicht unbedeutende Summe, ohne daß er eine andere Verpflichtung gehabt, als die gegen sich selbst, seiner Kunst zu leben. So lebte Beethoven kosten- und sorgenfrei im fürstlichen Hotel, in dem man alles an ihm liebte, wo selbst seine unerklärlichsten Launen, seine schroffen Eigenheiten für die unerläßliche Zugabe eines Genies galten, das Alles entschuldigen müsse. Eine hochherzige, von Wenigen verstandene Ansicht. Hier, sollte man glauben, hätte der Künstler sich zufrieden und glücklich fühlen können, aber wohl wird es dem Dichter nur in dem seinem Geiste zusagendsten Elemente, und die Subjectivität des Genies denkt anders, als die klugen praktischen Menschen der Zeit, in welcher es lebt, ein flüchtiger Gast in der Geschichte menschlicher Entwickelungen. Die Geschicke der Menschen hängen mit der Natur ihres Geistes zusammen. Der Mensch ist auch sein Schicksal. Unbewußt knüpft sein Geist die Fäden der Ereignisse seines Lebens, in denen man zu oft etwas Aeußerliches erkennt. Wie wir waren und sind — so ist unser Leben, dessen Verlauf gewöhnlich nur die Folge einer Vorliebe, einer besonderen Rich-

tung von Herz und Verstand ist. Tief im Verborgenen liegt der Urquell aller Wirkungen.

Die Tage im Lichnowskischen Hause zählen zu den wenigen glücklichen im Leben Beethovens. Kannte er doch hier nicht den Mangel, der ihm später entgegen treten sollte; maß er doch, was ihm noch zu wünschen übrig blieb, hier nur nach den an sich unersättlichen Forderungen eines in keiner Gegenwart zu befriedigenden Geistes, der aus der Gegenwart in die von ihm der Kunst zu schaffende Zukunft schweifte, welche thatenreiche Zukunft ihm eben so natürlich als eine gänzliche Umgestaltung von Welt und Menschen erschien, die herbei zu führen er sich in der Kunst berufen fühlte. Und so auch ist es gekommen; oder stände der von Beethoven ausgesprochene Ideen-Kreis nicht weit über seiner, über unserer Zeit und ihren Errungenschaften? —

Zu bezweifeln ist, ob die Verwöhnungen Beethovens im Lichnowskischen Hause eine Schule des Lebens für ihn abgeben konnten, welche ihn auf die Stürme und Kämpfe vorzubereiten vermochten, die seiner warteten. Bemerken wir noch, daß das Genie zwar ungezogen zu sein versteht, daß aber Ungezogenheit noch nicht für Genie zu nehmen ist, was man heut' zu Tage oft verwechselt. Schon nach einigen Jahren entzog sich Beethoven dem Lichnowskischen Hause, wie er Haydn geflohen hatte. Beethoven strebte immer in's Freie. Das Freisein ist aber auch das Bedürfniß, wie Beethoven bald erfahren sollte. Dat vincta libertas!

Diese ungetrübten Tage seiner Wiener Anfänge, sie sind

der freundliche Geist, der in der ersten und zweiten Symphonie lebt, in den ersten sechs Quartetten, im Septett, in den ersten zwölf Klaviersonaten. Beethovens Kompositionen sind hier keine Herausforderung des Lebens, keine gewaltsame Bekämpfung desselben, seine Kunst ist ihm die inspirirte Lösung der Anforderungen ihrer Technik, noch nicht das Mittel, gleich Plato einen „Staat" zu schreiben. Eine Unschuldswelt, die, wie das jugendliche Alter, durch ihr bloßes Erscheinen die Herzen gewinnt und nur seltenen Ergüssen einer sanften Melancholie Raum giebt. Erinnern wir indeß an den ahnungsvollen Vorhalt im ersten Allegro des ersten Klavier-Trios, wo Beethoven das bodenlose Fis im Baß ergreift, an die Ausweichung des Horns nach Moll im Final des Septetts. So zieht der Schatten eines in den Lüften sich wiegenden Adlers über den Teppich sonniger Wiesen und unter diesem Fittig liegt eine erste, vom Dichter sinnig abgeschlossene Welt! — Hatte Beethoven schon während seines Aufenthalts in dem fürstlich Lichnowskischen Hause die Vortheile verschmäht, welche dasselbe ihm bieten können, so lag der Schritt ziemlich nahe, es ganz aufzugeben. Diesen Triumpf über von klugen Leuten oft zu unbedingt gepriesene Einschachtelungen in das Leben Vornehmer, man kann ihn in dem Finale der zweiten Symphonie finden, welche um diese Zeit reif dahing am Baum der Erkenntniß des sich in seiner ganzen Manneskraft fühlenden, dreißigjährigen Künstlers. Introduction, Allegro und Larghetto sind noch der Tempel Mozarts, den man bei Lichnowski, einem Schüler Mozarts, bekränzte; hatte schon Mozart die Hörner bedeutsam

verwandt, so durchzuckten sie wie elektrische Funken das Scherzo Beethovens; aber das Finale ist eine wahre Kriegserklärung gegen alle Tempel und fürstlichen Hotels, der Beginn eines neuen Lebens voll kecken Uebermuthes, eines Uebermuthes, der jeder Sorge um die mühsam errungene Freiheit vergißt! — Mit dieser Symphonie nimmt Beethoven Abschied von dem Lichnowskischen Hause, von jedem Protectorate, um Beethoven zu sein und als solcher, verlassen, dürftig, häufig verkannt, aber herrschend zu leben. Wir sagten so eben, die Freiheit in der gesellschaftlichen Stellung zähle auch die Sorge in ihrem Gefolge. Die Schuld ein Genie zu sein, will gesühnt sein! — Mit dem Augenblicke, wo der junge Künstler sich den Wogen der großen Stadt überlassen, vereinzelt dastehen will, erblicken wir ihn auch schon im ungleichen Kampfe gegen das ihn wie eine Anakonda umstrickende, immer bürgerlich gestimmte Leben, unter dem Einflusse der Einflüsterungen seiner Brüder, die ihm nach Wien gefolgt waren. Sein edler Geist unterlag zwar nicht dem nagenden Mißtrauen gegen Welt und Menschen, das man ihm einzuflößen bemüht war, den kleinlichen Regungen, welche davon eine Folge sein müssen; der Künstler in Beethoven wurde dadurch vielfach verfinstert. Verstimmung ist aber der Seele des Künstlers, was eine schwarze Wolke der blühendsten Landschaft. — In diese Verstimmung gegen Leben, Menschen und sich selbst brachte Beethoven die ersehnte Freiheit seiner Bewegungen, weil er einer solchen Freiheit im Leben nicht gewachsen, für sie nicht erzogen war. Ist es doch immer gewagt, mit dem Leben

und den Menschen kämpfen zu wollen, wenn der Geist auch noch so hoch alle Hindernisse überfliegt, die sich dem Einzelnen täglich, stündlich entgegen stellen. Beethoven vergaß, daß nur der Staat dem Künstler eine wahrhaft freie Stellung geben kann, eine Stellung, in der er seine Kunst ungestört anzubauen vermag; daß der Künstler, der sich frei durchzubrechen hat, nur zu oft das Leben eines Galeerensträflings lebt, in dem neue Triumphe neue Verfolgungen von den Kunstgenossen selbst nach sich ziehen, welche das Räthsel glücklich gelöst haben, sich unter einander zu vertilgen, — eine Erscheinung, wie sie die Naturgeschichte von Wölfen verzeichnet.

Diese Verfolgung des Künstlers durch den Künstler, diese Leidensgeschichten des Genius wiederholen sich in dem Leben der Heroen aller Kunstfächer. Hören wir eine beredte Stimme über die Maler: „L'histoire des peintres a vraiment l'air d'une liste de sinistres! L'art est-il donc ce Dieu qui mangeait ses enfants? Le premier des artistes, Prométhée, a payé de son foie le feu céleste! Le génie est un vautour! Si l'on voulait énumérer les misères, les pénuries, les mille et une douleurs de la vie d'artiste, récapituler et additionner le tout ensemble; ce serait à faire envier aux hommes d'intelligence le sort de la brute, la condition de la plante, le repos et la volupté de la pierre. Mais, aussi, l'art donne la plus grande joie en retour; il compense tant de douleurs par un bonheur infini et associe l'homme à l'omnipotence, à l'omni-

jouissance de Dieu, à la création! (La renaissance, chronique des arts, Bruxelles T. I. p. 5).

Beethoven wollte Alles im Leben anders als es war; alle Verhältnisse maß er nach den in seinem Geiste lebenden unerreichten, sich in seiner Musik genügenden Idealen, ohne daß er im Stande gewesen wäre, Welt und Menschen nach ihnen zu reformiren. Daher sein Auflehnen gegen die Realität, gegen die Institutionen in der menschlichen Gesellschaft, deren höchste, vorgerückteste Potenzen sein Geist berührte, während seinen Augen kaum kärgliche Anfänge vorlagen, weshalb man, aber mit Unrecht, in Beethoven einen Republikaner hat sehen wollen. Er war ein sich und seiner edlen Zwecke bewußter Ideologe. In seinen Tonschöpfungen besprach er die höchsten menschlichen Interessen; ohne Macht im Leben, war er dort der mächtigste Prophet, der dem starren Felsen die Lebensquelle entlockte; wo die unversiegliche floß, war seine Heimath; hier, im Alltagsleben war und blieb er der wenig verstandene Fremdling. Aus dieser Opposition gegen das Reale, aus diesem das Leben verneinenden Dualismus entspann sich der lange Kampf gegen das Bestehende, dessen Siege die Meisterwerke sind, welche Beethoven nach der Metamorphose seines Styles dieser ersten Periode in seiner zweiten Manier verzeichnete, auf die wir im Verlaufe dieses Buches so oft zurück kommen werden.

An der Stufe dieser für den Menschen wie Künstler entscheidenden Uebergangsperiode wurde Beethoven im Jahre 1802 von der ersten gefährlichen Krankheit befallen, in wel-

cher ihn der ausgezeichnete Militairarzt Schmidt rettete (siehe op. 20). In Folge dessen sah sich der Künstler veranlaßt, zu Heiligenstadt, einem an den Garten des Schlosses Schönbrunn stoßenden Dorfe, 1$^1/_2$ Stunden von Wien, sein Testament zu machen. Dieses Dokument ist eine der wichtigsten, dem Biographen nur zu spärlich fließenden Quellen für die Beurtheilung des Charakters von Beethoven. Es drängt sich hier zuvörderst die Frage auf: worüber hatte Beethoven überhaupt ein Testament zu machen? Ueber die beiden von Lichnowski ihm geschenkten Violinen? — Seine Kunst war nicht zu vererben; Vermögen hatte er nicht. Beethoven war dahin gebracht worden, eine Gelegenheit zu suchen, von sich auf eine eindringliche Weise zu den Seinigen zu sprechen, und fand diese Gelegenheit in einem Testamente. Daß er es that, zeigt von seiner Unzufriedenheit mit dem Leben; wie er es that, von der Zerrissenheit seines Gemüthes, das viele treffliche Menschen mißverstehen wollte und nur der geschickt geübten Tyrannei Unwürdiger erlegen war. Um die düstere Schwermuth richtig zu verstehen, die sich in diesem merkwürdigen Aktenstücke ausspricht, ist anzuführen, daß Beethoven schon seit dem Jahr 1797 an einer von den besten Aerzten der Zeit nicht erklärten Abnahme des Gehörs litt, die in Begleitung einer bedrohlichen Complication im Unterleibe aufgetreten war. Beethoven selbst schreibt darüber seinem bewährten Freunde Wegeler, einem ausgezeichneten Arzte, im Juni des Jahres 1800: „Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und dazu soll mein

Unterleib, der schon damals elend war, in Wien sich verschlimmert, die erste Veranlassung gegeben haben. Im Theater muß ich mich an's Orchester lehnen, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht. Manchmal höre ich kaum den Redenden, der leise spricht, ja die Töne wol, aber die Worte nicht, und doch ist es mir unausstehlich, sobald Jemand schreit. Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zur Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde. Ich bitte Dich von diesem meinem Zustande nicht einmal der Lorchen (Eleonore v. Breuning, die Frau Wegeler's, siehe Nr. 1 a. 2. Section des Katalogs) etwas zu sagen, nur als Geheimniß vertraue ich Dir's an; lieb wäre mir's, wenn Du einmal mit Dr. Vering darüber briefwechseltest." —

Ein Mensch, bei dem sich eine Mißtrauen und Verdruß bedingende Taubheit mit Unterleibsbeschwerden verband, die nicht weniger feindlich auf Stimmung von Seele und Geist zurückwirken, ein solcher hatte, besonders wenn er Beethoven's Genius besaß, unter einer tutela perpetua zu verbleiben und nur bei der Glasglocke zu gewinnen, durch welche ihn die edle Fürstin Christiane Lichnowski vor jeder rauhen Berührung schützen wollen. —

Der Leser wird jetzt den Menschen richtiger in dem letzten Willen des Künstlers beurtheilen. Dieses Aktenstück

ist datirt: Heiligenstadt d. 6. Oct. 1802 und lautet so: „Für meine Brüder: O ihr Menschen die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet, wie Unrecht thut ihr mir. Mein Herz und Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, war ich immer aufgelegt. Bedenket, daß seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich mich früh absondern, einsam mein Leben zubringen. Wollte ich auch über Alles das mich hinaussetzen, o! wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, ich bin taub! — Ach! wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angäbe, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Anderen sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fach besessen haben! O! ich kann es nicht! — Darum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergießungen nicht Statt haben. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschbft, so überfällt mich

eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, das ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, daß mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 32sten Jahre gezwungen, Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses

leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz aller Hindernisse der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder, bittet, sobald ich todt bin, Professor Schmidt in meinem Namen, meine Krankheit zu beschreiben, dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch Beide hier für die Erben meines kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann). Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehn. Dir, Bruder Carl, danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letzten Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß Euch ein besseres sorgenloses Leben als mir werde. Empfehlt Euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Die Tugend war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet Euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt (siehe op. 20). Ich wünsche, daß die Instrumente von Fürst Lichnowski bei einem von Euch bewahrt werden mögen. Sobald sie Euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im

Grabe Euch nützen kann. So wär's geschehen: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen und ich würde ihn wohl später wünschen: — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm', wenn Du willst, ich gehe Dir muthig entgegen. Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um Euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an Euch gedacht, Euch glücklich zu machen; seid es!

Nachschrift.

So nehme ich denn Abschied; die geliebte Hoffnung, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sein, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelket sind, so ist sie auch für mich dürre geworden. O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? Nie? — Nein? — es wäre zu hart!" (Zwei und zwanzig Jahre später durchzitterte ihn noch der Strahl edler, geläuterter Freuden in der Chor-Symphonie.) — — —

In dieser mit sich und der Welt zerfallenen Gemüthsstimmung suchte der Geist Beethovens die idealen Gefilde nie geschlagener Schlachten in der Sinfonia eroica, schuf er diese,

menschliche Größe in dem Helden der Zeit, in dem großen Consul, auf einem funkelnden Ehrenschilde (con brio) erhebende Apotheose des Genius durch den Genius (siehe op. 55 im Katalog). Weder Mozart noch Beethoven bekleideten je einen anderen Platz, als den ihnen die göttliche Vorsehung in der Geschichte des Prozesses menschlicher Geistesthätigkeit angewiesen. Erst im Jahre 1809 ließ der damalige König von Westphalen, Jèrome Bonaparte, Beethoven eine Capellmeisterstelle mit 600 Dukaten Gehalt am Hofe zu Cassel antragen. Dieser für Beethoven ehrenvolle Antrag veranlaßte den Erzherzog Rudolph in Gemeinschaft mit dem Fürsten Kinski (siehe op. 86) und dem regierenden Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz (siehe op. 18, op. 74), Beethoven Oestreich, wo möglich, Wien zu erhalten und ihm eine Jahresrente von 4000 Gulden unter der Bedingung festzusetzen, daß er die Kaiserstaaten nicht anders als gegen eine Stellung verlasse, die ihm „wenigstens eben so viel" eintrüge. Beethoven nahm den schmeichelhaften Vorschlag an und blieb. Vielleicht zum Glück für die Kunst. Diese Unterhandlungen gaben zu folgendem Beethoven karakterisirenden Vorfall Veranlassung. Ferdinand Ries, einer der tüchtigsten Klavierspieler der Zeit (siehe eine Konzert-Anekdote bei op. 58 im Kataloge), war Beethovens Schüler. Als solchem wurde ihm der Antrag des Königs von Westphalen durch den damit beauftragten Kapellmeister Reichardt gemacht, nachdem Beethoven denselben bereits abgelehnt hatte. Ries eilte zu Beethoven, um sich mit ihm zu berathen. Ganze drei Wochen lang wurde er, wurden

seine Briefe zurückgewiesen. Als Ries nach dieser Zeit Beethoven auf der Redoute zu treffen wußte, die der ernste Meister öfter besuchte, als man glauben sollte, und Ries sogleich von der Sache in aller Unschuld seines Herzens sprach, sagte ihm Beethoven im schneidendsten Ton: „So glauben Sie eine Stelle besetzen zu können, die man mir angeboten?" Als man sich endlich verständigt, nachdem Ries mit Gewalt in die Wohnung seines von ihm verehrten Lehrers gedrungen und in einer Rauferei mit dem ihm den Zutritt wehrenden Diener diesen zu Boden geworfen, wie Ries selbst erzählt, sagte Beethoven: „man hätte ihm hinterbracht, Ries hätte die Stelle hinter seinem Rücken zu erlangen gesucht." Beethoven wollte nun diese ungerechte, seiner unwürdige Aufwallung gut machen; werden doch Plätze nicht nur dem Würdigsten vergeben, den gerade die Erde trägt; allein es war zu spät, und Ries ging einer Stelle verlustig, die damals sein Glück ausgemacht hätte. Umgang mit dem Genie ist eine vielfach schwierige Aufgabe, für Niemanden schwieriger, wie für den Kunstgenossen, weil das Genie das bloße Talent schon negirt und lieber als Einsiedler lebt, wie wenn es sich selbst zu strafen hätte. Bei der Beethoven constituirten Jahresrente, welche er nicht ganz 2 Jahre in ihrer Integrität zu genießen hatte, wie wir sehen werden, betheiligte sich der Erzherzog Rudolph mit 1500, der Fürst Kinski mit 1800, der Fürst Lobkowitz mit 700 Gulden. Das Papiergeld Oestreichs war aber in Folge der Kriege gegen Napoleon so gefallen, daß nach Emanirung des berüchtigten Finanz-

Dekrets von 1811 die Beethoven bestimmte Rente, deren Ziffer dieselbe geblieben, nur noch ein Fünftel dieses ihres nominellen Werthes betrug, ohne daß die hohen Kunst-Mäzene sich bestimmt gefühlt hätten, den früheren Betrag derselben und nicht dessen bedeutungslosen Schatten auf dem Papier ihrem Günstling zu erhalten. Es wäre gerade dies die beste Gelegenheit gewesen, mit einem für so hoch gestellte Personen denn doch nicht all' zu bedeutendem Opfer ihren Kunstsinn zu bewähren; aber zwei Jahre hatten darin Alles geändert. Der Tod des Fürsten Kinski, auf dessen lachende Erben des Fürsten Verehrung für Beethoven nicht mit seinem Vermögen übergegangen, der Bankerott des Fürsten Lobkowitz zwangen Beethoven zu einem Proceß, in welchem ihm nur 300 Gulden aus der Masse des Fürsten Kinski zugesprochen wurden. Der Erzherzog Rudolph bestand nun andere 600 Gulden, welche jährliche Rente von zusammen 900 Gulden oder nur 600 Thalern Beethoven bis an sein Ende genoß. War doch Mozart erst drei Jahre vor seinem Tode auf 300 Gulden jährliches Wartegeld aus dem Kammerbeutel Kaiser Josephs gekommen, wie man damals sagte; keine Besoldung, die gnädige Unterstützung des dem unsterblichen Manne wohlwollenden Monarchen. Und man spricht von Wien als von einem Kunsttempel! Tempel mit Altären, aber ohne Opfer, die wohlfeilste Art Tempel. —

Die Jahresrente seiner drei, nunmehr auf zwei zusammen geschmolzenen Mäzene, deren Verdienst um Beethoven nicht zu hoch zu stellen ist, da sie dieselbe zu einer Täuschung seiner

berechtigten Hoffnungen herabsinken lassen wollen, die dem Künstler noch nicht den vierten Theil seines guten Rechts erhalten, diese so viel besprochene, so wenig sagende Rente hatte Beethoven alle vier Monate zu beziehen. Zu der Erhebung dieses Nothpfennigs, welcher juristisch auf das Schiboleth: „praesto ut praestes" der römischen Innominus-Contrakte zurückzuführen ist, keine Donation, keine gnädige Unterstützung war, weil Beethoven die Rente gegen seinen Verzicht auf die Stellung am Hofe zu Cassel, so zu sagen, eintauschte; zur Erhebung der so qualificirten Rente bedurfte Beethoven jedesmal eines legalisirten Lebenszeugnisses, das seine sich häufenden Meisterwerke billig eben so gut ausstellen sollen. Gewöhnlich ließ er durch einen seiner Bekannten das Zeugniß besorgen. Eines Tages schrieb er Schindler darüber folgende Worte, die dieser zu errathen hatte und die Beethovens neckisch sarkastische Weise bezeichnen: „Lebenszeugniß: Der Fisch lebt; vidi, Pfarrer Romualdus."

Wir haben gesehen, wie Beethoven zu seinem nicht geringen Aerger einen Proceß gegen die Nachlaßmasse des Fürsten Kinski führen mußte. In Processen war er überhaupt nicht glücklich. Sein Leben zählt deren drei. Hier die species facti eines Beethovenschen Processes. Der Erfinder des Metronoms, Mälzel, hatte Beethoven im Jahre 1812 versprochen, für ihn Gehörmaschinen zu construiren. Um sich im voraus dankbar zu erweisen, schrieb Beethoven für die gleichfalls von Mälzel erfundene Panharmonica eine „Schlacht-Symphonie," wie er das Stück nannte. Mälzel forderte Beet-

hoven auf, dasselbe zu instrumentiren, und so entstand der zweite Theil der unter dem Namen „Der Sieg Wellingtons in der Schlacht bei Vittoria" bekannten Instrumental-Composition, zu welcher Beethoven später den ersten, die Schlacht bei Vittoria, hinzucomponirte (siehe op. 91). Mälzel brachte seinerseits vier Gehörmaschinen zu Stande. Von diesen fand Beethoven nur eine brauchbar und bediente sich ihrer eine Zeit lang bei seinen Unterhaltungen mit dem Erzherzog Rudolph, wo ein jedesmal nieder geschriebenes Gespräch den Fluß der Rede all' zu sehr gehemmt hätte. Im December des Jahres 1813 kam es in Wien wiederholt zur Aufführung der Schlacht von Vittoria (siehe das Nähere der bedeutsamen politischen Umstände bei op. 91). Ohne Argwohn hatte Beethoven seinem so genannten Freunde Mälzel, einem Wienerfreunde (Ausdruck von Beethoven), die Besorgung jener Konzerte überlassen. Auf dem Konzert-Zettel bezeichnete Mälzel das Stück als sein Eigenthum und erklärte auf die Protestation Beethovens gegen diese Anmaßung, er pfände sich an dem Stück für die gelieferten Gehörmaschinen und für Beethoven geliehene 50 Dukaten. Beethoven, der nie seine Partituren aus den Händen gab und selbst ausgeschriebene Stimmen ängstlich zu überwachen pflegte, hätte keine Beeinträchtigung zu fürchten gehabt, wenn nicht Mälzel Mittel gefunden, von den Orchester-Stimmen eine Abschrift nehmen zu lassen und mit ihnen über München nach England zu entweichen. Als die Nachricht nach Wien kam, daß Mälzel bereits in München die „Vittoria-Musik"

als sein Eigenthum, wenn gleich verstümmelt, zur Aufführung gebracht, schwoll dem reizbaren Beethoven der Kamm und that er die ersten gerichtlichen Schritte. Aus Beethovens uns leider nur fragmentarisch erhaltenen Deposition geht hervor, daß er zwar von Mälzel 50 Dukaten geliehen, sich aber dabei vorbehalten, ihm das Geld in Wien zurückerstatten oder auf einen Verleger der Vittoria-Musik beliebig anweisen zu können. In einem offenen, durch die Zeitungen publizirten Briefe an sämmtliche Tonkünstler in London warnte Beethoven gegen das verstümmelte Werk, welchem Mälzel, da er nicht sämmtlicher Stimmen habhaft werden können, Manches von ungeweihter Hand hinzusetzen lassen, und erklärte die Aufführung desselben in München für einen Betrug gegen das Publikum, für einen Betrug gegen den Componisten. Dieser Vorfall steigerte das ursprünglich durch Harthörigkeit entstandene Mißtrauen Beethovens gegen seine Umgebung, gegen Menschen überhaupt. Die verderblichsten Einflüsse auf Seele und Geist, auf seine künstlerische Wirksamkeit waren die unmittelbaren Folgen. Statt der Kunst zu leben und die in seinem erhabenen Geiste lebenden Ideen zu verwirklichen, kontrolirte Beethoven jetzt ängstlich, oft kleinlich, seine Copisten, die er nur noch in seiner Wohnung arbeiten ließ. Von jeher ein Bild tief erregter, schwer bekämpfter Unruhe, trieb die verfinsterte Seele des Künstlers auf der schwarzen Fluth des Undankes und Hasses ohne jeden leitenden Stern. — Aus dieser Zeit stammt denn auch die für den Componisten des Fidelio höchst unbedeutende, zum Congreß in Wien, im Herbst 1814

geschriebene, vom Wiener Stadt-Magistrat bestellte Gelegenheits-Cantate: Der glorreiche Augenblick (Buchstabe e, 3te Section des Katalogs). Für diese schwache, in kürzester Frist zu Stande gekommene Arbeit erhielt Beethoven das schon so lange verdiente Diplom eines Wiener Ehrenbürgers. Hatte er doch bereits mit der Sinfonia eroica der Stadt Wien einen „Einwohner sonder Gleichen" verliehen! Bedeutend aus dieser Zeit ist nur die achte Symphonie, ein mit der bösen Gemüthsstimmung des Künstlers schroff contrastirendes Werk, in dem man das Allegro für den ruhigen Traum eines Menschen nehmen möchte, dessen Leben aufgehört es zu sein; wo das Minuet eine Umkehr zu kindlichen Formen, das süswiegende Allegretto-Andante ein stiller Vorwurf aller dieser unverdienten Leiden erscheint. In dem Finale ist etwas von klingendem Spiel, von Waffentanz und Krieg, das an die kampfbewegte Zeit von 1813 bis 1814 erinnert, in welcher diese mehr brilliante Symphonie entstand (siehe op. 93). In dem Cis des Finale (siebenzehnter Takt) droht indeß die „Schreckensnote" Beethovens. Unter ihr gähnt der dem Meister so vertraute Abgrund der Prüfungen, an dessen Rand er tritt, wo immer er auch lustwandle auf den Gefilden ewiger Frühlinge. — Ueber diese eine Note und ihre Wahlverwandtschaften in den Hauptwerken Beethovens schriebe man allein ein Buch. Wunderbare Widersprüche kennt die Seele des Genies! Das im Ganzen heiter lächelnde Bild der achten Symphonie sollte der trübsten Verstimmung entsteigen. Die gehässige Veranlassung dieser tiefen Verstimmung sollte Beet-

hoven nicht hindern, vier Jahre später, als der „Vittoria-Verräther“ Mälzel, von Paris aus, sich an ihn mit der Bitte wandte, seinen Metronom zu begünstigen, dieser Erfindung Brief und Siegel zu ertheilen, einer Erfindung, von der er 1819 sagen sollte: „gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon!“ Ein Ausspruch, der an den Befehl des Kalifen Omar zur Verbrennung der Bibliothek in Alexandrien erinnert. — Aber Beethoven war entschieden großmüthig; er vergaß eben so schnell eine Beleidigung, als er sie tief empfand.

* * *

Dauernder sollte Beethoven der Prozeß erschüttern, den er gegen die Wittwe seines, als Kassirer bei der österreichischen National-Bank verstorbenen Bruders Karl, im Jahre 1816, durchkämpfen zu müssen glaubte. „Mein armer, unglücklicher Bruder," schreibt Beethoven Ries nach London, „ist gestorben." Er hatte einige Jahre die Schwindsucht; um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. (eben so viel Franken) anschlagen. Das ist nun freilich für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutschen, oder vielmehr Oesterreicher, sehr viel." — Dieser Bruder Karl hatte Beethoven in seinem Testamente die Tutel über einen minderjährigen Sohn übertragen, welche die Mutter dem Schwager nicht überlassen wollte. Haben wir gesehen, daß schon die erfolglosen gerichtlichen Schritte gegen Mälzel Beethoven in seiner Kunstthätigkeit zurücksetzten, und die Quelle seines Lebens vergifteten, weil selbst der Genius nur schafft, wenn er an keiner Wunde blutet; so ist es diesem Tutel-Prozeß beizumessen, wenn wir nicht zehn Symphonien von Beethoven besitzen. Es giebt keine Seelenmarter, wirkliche oder eingebildete äußern gleiche Wirkungen, welche der

im Prozeß-Recht, wie im Leben gleich unerfahrene Beethoven nicht in diesem Kapitel des Civil-Codex erfahren sollen.

Diese abermalige Prozeß-Episode, ein düsteres Leichenbegängniß der edelsten Gefühle des Künstlers, bewegt sich mehr wie jeder andere Abschnitt seiner Leidensgeschichte in den oft mikroskopischen Verhältnissen deutschen Seins und Lebens.

In dem adelstrunkenen Wien, wo man dem Eigenthümer des ersten besten Café durch ein seinem bürgerlichen Namen vorgesetztes von schmeichelt, nahm man ziemlich allgemein das van in dem Namen Beethovens, zumal in Abkürzungen und auf Titelblättern, wo man ihn L. v. Beethoven schrieb, für die allbeliebte Adelspartikel (vergleiche op. 43, wo in einem Arrangement das van zu dem französischen de geworden). Die Schwägerin Beethovens, ob aus Adelsschwäche oder Irrthum, erhob ihre Klage gegen die von dem Künstler beanspruchte Tutel ihres minderjährigen Sohnes bei der adeligen Behörde erster Instanz, bei dem „Nieder-Oestreichischen Landrecht." Das Landrecht bestätigte die Beethoven testirte Tutel, fragte aber zugleich nach den Beweisen seines durch die Pendenz der Sache bei einem adeligen Gerichtshofe stillschweigend angesprochenen Adels. Der Componist der C Moll-Symphonie zeigte mit der Hand auf Herz und Kopf. Da allerdings wohnten die ungezählten Ahnen seines über alle Landrechte erhabenen Geistes. Dieser für alle Länder und Zeiten durch des Künstlers Schöpfungen geführte Beweis konnte aber begreiflich einem „Landrechte" nicht genügen und die Bestellung eines solchen, ihm noch nie in praxi vorgekommenen

Vormundes, dessen „eigentliche" Minderjährige sämmtliche zu der Zeit lebende Componisten waren, wurde mit bestem, für solche Kompetenz-Fragen geltenden Rechte von der adligen der bürgerlichen Behörde, dem Magistrate der Stadt Wien, überantwortet. Dieser Instanzenwechsel, man hat Mühe es zu glauben, verletzte Beethovens Stolz auf's Tiefste. Daß er dabei Unrecht hatte, ändert nichts, denn der Prozeß des Herzens ist nicht der Civil-Prozeß. Beethoven wollte eine absichtliche Zurücksetzung der Kunst und des Künstlers in seiner Person erfahren haben. Nichts konnte den Gekränkten davon zu einer Zeit abbringen, wo noch eine blödsinnige Verwirrung aller Ideen die adlige Behörde einer Instanz über die bürgerliche derselben Stufe stellte, das bürgerliche Element dem adligen in thesi nachstehen sollte, so sehr die allgemeine juristische Erfahrung zu Gunsten bürgerlicher, insbesondere munizipaler Behörden streitet, weil der bürgerliche Richter durch Charakter und Kenntnisse erst zu erlangen hat, was dem Junker auf Wahlposten wird, weil er Junker ist. Verstöße gegen die Grammatik der Muttersprache, bei dem Gebrauch einiger französischer Brocken, ein vornehmes Ignoriren jedes eigentlichen Fachwissens, gelten noch jetzt auf einem gewissen Standpunkte für adligere Qualitäten als das wohl verdiente Doktor-Diplom. Diese Ansicht glimmt unter der Asche in den nur zu oft vorkommenden Anzeigen der Industrie und gewisser mit ihr identischer Konzerte, auf den Namen „Eines hohen Adels und hochverehrten Publikums," als ob der Adel nicht zum Publiko, sondern zu einem höheren

Sonnensysteme gehöre! — Unser Jurist, unser arme Riese Beethoven war der Meinung, ein ausnahmsweises accusatorisches Verfahren habe in Sachen des „Genius" Platz zu greifen. Eine den Pandekten unbewußt gebliebene Idee.

„Abgeschlossen soll der Bürger vom höheren Menschen sein (auch wenn er selbst der höhere Mensch?) und ich bin unter ihn gerathen," hörte man Beethoven klagen. Ein den kühnen Flug seiner Seele lähmender Eindruck verließ ihn nicht mehr, soviel der treffliche Bach, Hof- und Gerichtsadvokat und, was jetzt mehr sagen will, der Advokat Beethovens, auch wirkte, um den Künstler mit Welt und Menschen, mit dem Niederöstreichischen Landrecht zu versöhnen.

Der Wiener Magistrat gab in der Vormundschaft der Mutter den Vorzug vor dem Onkel, wobei er die Grundsätze der Intestat-Tutel im Auge haben mochte, welche hier gar nicht vorlagen. Erst nach vier ewig langen Jahren, welche zum höchsten Schaden der Welt die künstlerische Thätigkeit Beethovens ganz erstickt hatten, erreichte der ihn so mächtig erregende Rechtshandel ein glückliches Ende, mit der Bestätigung der Vormundschaft Beethovens über einen seiner vollkommen unwürdigen Neffen, der undankbare Preis, für den er seine von den Musen schweigsam bewohnten Räume gegen die ihm verhaßte Oeffentlichkeit vertauschen, dem er mehr wie sein Leben, dem er seine Kunst opfern wollen, um in die Schranken zu treten für das, was er einmal für recht und würdig erkannt. Beethoven, der im Leben der Bevormundung so Be-

nöthigte, war Vormund, in seinen eigenen Augen Vater geworden.

Folgende Worte der von Beethoven selbst verfaßten Appellations-Rechtfertigung, vom 7. Januar 1820, sind ein Zeugniß des edlen Eifers, mit dem er Alles im Leben erfaßte:

„Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß der Knabe die bestmöglichste Erziehung erhalte, da seine Anlagen zu den frohesten Hoffnungen berechtigen (hier ließ ihn wol schlecht verstandener Familienstolz falsch sehen; dem so hoch Begabten hätte dieser unbedeutende Mensch sein müssen, was er war, eine Null). — Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß die Erwartung in Erfüllung gehe, die sein Vater auf meine Bruderliebe baute. Noch ist der Stamm biegsam, aber wird noch gesäumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners und die gerade Haltung, Wissenschaft und Charakter sind auf immer verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen.“ —

Ulpian hätte nicht richtiger gedacht, Celsius nicht richtiger definirt. — Es ist das unvergängliche Verdienst deutschen Geistes um den Fortschritt der Menschheit, der auch in diesen Worten des großen Tondichters einen Triumph mehr feiert: die Erziehung als etwas so hoch Wichtiges, das Leben der Menschen selbst Bestimmendes anzusehen; in dieser Aufgabe keine abzuthuende Last, eine sich selbst genügende

Thätigkeit zu finden. Nichts stellt dies so heraus, als die überreiche Literatur deutscher Jugendschriften, von den Zeiten des Kinderfreundes von Weiße, dem Haydn dieser Richtung, bis auf die unsrigen; eine Literatur, wie sie keine andere Nationalität aufzuweisen hat. Um sich zu erklären, wie schmerzlich dieser vierjährige Prozeß, ein halbes Leben für die Geistesthätigkeit eines Beethoven, sein Herz, seine heiligsten Gefühle berühren müssen, ist nicht zu übersehen, wie es der zweifelhafte Sittenwandel der Schwägerin Beethovens war, der sie zu einer würdigen Erziehung des Sohnes wenig befähigte. Diesen Beweis hatte der Künstler im Wege Rechtens gegen eine Person hinzustellen, die seinen Namen trug, die ihm so nahe stand, er, dessen reine Sitten Alles Unsittliche geflohen. Hierzu kommt, daß jeder Künstler, seiner Stellung nach, ein Fremdling im Leben, vielfach als solcher gedrückt und verletzt, sich diesem Zustande mehr zu fügen scheint, als das wirklich der Fall ist und dem natürlichen Bewußtsein menschlicher Berechtigungen nach sein kann. Es braucht daher nur eine Gelegenheit und man wird den Künstler seinen Schild erheben sehen gegen das Reale und seine gegebenen Schranken. Die durch die Druckwerke des Mittelalters der Palme zugesprochene Devise: depressa resurgo, wird mit so viel mehr Recht das Feldgeschrei des Künstlers im Kampfe mit dem Leben. —

Wenige Individualitäten waren so wenig geeignet, nachtheiligen Gemüthsbewegungen den Trotz zu bieten, den z. B. das Finale der Beethovenschen A Dur Symphonie ausspricht.

Prozesse sind ein bitterer Kelch, an dem der vereinzelt, wie Beethoven, Dastehende selten trinkt, ohne an der Seele Schaden zu nehmen. Das schwankende Senkblei mächtig erregter menschlicher Eigenliebe reicht immer bis an die tiefsten Gründe der Leidenschaften. Beethoven war im Innersten erschüttert. Hätte das Landrecht ihm ein Thema abgeben können, wie ein Vöglein in der Pranke eines Löwen hätte es zittern sollen.

Mozart war so glücklich gewesen, diesen Prüfungen des Zweifels und der Unruhe, welche man Prozesse nennt, zu entgehen. Der Tutel-Prozeß hob das Leben Beethovens auf, das nur in rastlosem Schaffen bestand, denn der bekümmerten Seele des Künstlers war das Schaffen unmöglich geworden.

Es giebt Leute, die Zahl ist nicht gering, welche glauben, daß ihr Prozeß jedesmal der einzige wichtige ist, den ein Gerichtshof zu verhandeln hat, welche die Augen der Welt auf sich gerichtet glauben, wenn sie in erster Instanz klagbar geworden. So Beethoven. Ihm erschien seine Ehre verpfändet. Sein Geist, der an die Sterne reichte und den Raum zwischen ihnen und uns zu füllen hatte, strich flügellahm über die staubigen Blätter eines Codex, den er wenig verstand, dessen Seele und Leben ihm entging. Diese drei in seiner Unglücks-Sache gefällten Urtheile hatten für ihn die Bedeutung von drei Symphonien, die für ihn eine so große hatten, daß er nur an eine zu denken vermochte, wenn, wie er sagte, der Geist mit ihm sprach. Was hätte er nicht Alles componiren wollen, um früher über seine böse Schwägerin,

über sein „Landrecht" zu siegen; das wäre eine Preis-Symphonie geworden! —

Aber das Schicksal greift nicht direct und augenfällig in das Rad menschlicher Geschicke; wir müssen uns Alle, ein Jedes in seiner begrenzten Tretmühle abmühen, ein Jedes hienieden seinen Strumpf ausstricken, bis auf die letzte Masche. Das aus diesem unentwirrbaren Knäuel für die Menschheit zu erzielende Resultat ist Sache der Vorsehung, die einen Beethoven in die Erscheinung ruft. —

Daß der vierjährige Tutel-Prozeß die Welt um mehr als ein großes Werk gebracht, ist gewiß und könnte selbst einen Juristen vermögen, den Pandectentitel „de tutelis" gründlich zu hassen. Menschlicher Ruhm scheitert an dergleichen. O curae hominum!

Nur dem trefflichen Bach, der den Prozeß führte, wie Beethoven eine Stimme, verdankt der reizbare Künstler die Erhaltung seiner Gesundheit, seiner geistigen Befähigungen. Bach wußte den Dichter vom Klienten zu trennen, und ließ den Dichter gewähren, ließ ihn, wie es ihn unwiderstehlich trieb, seine Prozeßschriften selbst schreiben, gönnte ihm sein „ipse concepi et scripsi," wie die Juristen sagen, denn ein Feuereifer, wie er Beethoven in allen Dingen durchdrang, wie er sich in seinem Freiseinwollen von Allem und Jedem, so gut wie von Haydn und Mozart, aussprach, hätte auch nicht in einem Prozesse den zweiten Platz ertragen.

Bach drückt sich darüber so aus: „Kein Zug dieser großen Seele darf verloren gehen, weil er beweist, daß

mit einem unerschöpflichen Geiste ein edles Gemüth verbunden sein kann."

So urtheilt ein Jurist über Beethoven, was haben erst die Musiker über ihn zu sagen, deren Sprache er zum Idiom aller Zeiten erhoben? —

Der mit der Anstrengung mehrer Symphonien über seine Schwägerin errungene Sieg sollte indeß nicht weniger den Rest seines Lebens verbittern, ohne seinem Pupillen Vortheil zu bringen. Eine fast über menschliche Kräfte gehende Aufgabe war es indeß, Beethovens Neffe zu sein. Sein Sohn war unmöglich; der hat sich einst, unter glücklichen Umständen, aus den Elementen zu bilden, welche die Horizonte von Vergangenheit und Zukunft in aller Kunst und Wissenschaft verschmelzen. — Nach dem Gewinn des Tutel-Prozesses entstand die Frage, das Haus des seiner dritten und letzten Stylmetamorphose sich nähernden Beethovens so einzurichten, daß in demselben die Aufnahme eines neuen Grundgedanken, eines Neffen an Sohnes Statt, ermöglicht wurde. Zum Zweck der Durchführung eines Beethoven so ungewohnten Themas, schrieb er einem in solchen trivialen Dingen bewanderten Hauswurm, der durch den Gang der Geschicke Beethovens Nachbar geworden, wie ein getrockneter Stockfisch in gewissen Naturalien-Kabinetten wol der Nachbar eines Adlers wird, folgenden in Punkten abgefaßten Brief, der für Beethoven die Bedeutung von vier „Sätzen" haben mußte. —

„1) Was giebt man Dienstleuten Mittags und Abends zu essen, sowol in der Qualität als in der Quantität?

2) Wie oft giebt man ihnen Braten? geschieht dieses Mittags und Abends zugleich?

3) Das was den Dienstleuten bestimmt ist, haben sie dieses gemein mit den Speisen des Herrn oder machen sie sich solche besonders, d. h. machen sie sich hiezu andere Speisen als der Herr hat?

4) Wie viel Pfund Fleisch rechnet man auf drei Personen?" — Ist der Geschichtsforscher versucht, bei dem um „Dienstleute" besorgten Frager an ganze Chöre zu denken, so bringen ihn die Pfunde Fleisch für drei Personen auf einen festeren Boden und stellen umumstößlich hin, daß nur von „einer" Dienstperson, dieser zunächst von Neffe und Onkel die Rede gewesen.

Schindler bemerkt zu den Fragen: „in dieser Art fährt der neue Oekonom fort und wir sehen daraus einen schönen Beweis seiner Humanität." Man ersieht daraus, daß der Künstler, wenn er Beethoven, ein Himmelskind ist, dessen Heimath man nicht in dem Weichbilde bürgerlicher Häuslichkeit zu suchen hat.

Der Neffe, dieser Stein des Anstoßes der ganzen zweiten Hälfte des Lebens von Beethoven, wurde von ihm einer Erziehungsanstalt anvertraut. Deshalb stand es nicht besser um den Haushalt des Künstlers, der nur außer seinem Hause in seinen dieser Sphäre so entfernten Ideen zu Hause war. Sein uns fragmentarisch erhaltenes Tagebuch giebt darüber Andeutungen, deren unheilbringende Rückwirkungen auf Stimmung und Geist nicht ausbleiben konnten. Schindler hat zu

verantworten, von ganzen Jahrgängen dieses wichtigen Dokuments, wie er bemerkt, uns nur eine Seite erhalten zu haben. Das Tagebuch des großen Mannes, eine Jammerliste seiner Leiden, welche ihn nicht weniger drückten, weil er sie zum Theil selbst verschuldet hatte, Mückenstiche, welche in den Bedingungen seines Genius lagen und denen ein Löwe erliegen mögen, gehört einer Zeit an, wo noch Tagebücher und Stammbücher möglich, ja ein integrirender Theil bürgerlicher Hausordnung waren. Folgende Stellen sind ein Bild der zerrissenen häuslichen Verhältnisse Beethovens.

1819. Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. **Miser et pauper sum!** —

Das Dorf Mödling in der Nähe Wiens, wo er das sogenannte Hofnerhaus bewohnte, wählte Beethoven mehrmals zum Sommeraufenthalt. Hier schrieb er das Ende seiner noch so wenig erkannten zweiten Messe. **Miser et pauper sum** war aber das seinem Leben aufgedrungene, furchtbare Thema, aus dem er sein Werk aufgebaut.

1820. 17. April. Die Küchenmagd eingetreten.

19. April, schlechter Tag (Beethoven hatte die Küchenmagd warten lassen und deshalb gar keinen Mittag bekommen, was auf dem Lande schmerzlich genug ist).

16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.

19. Mai, die Küchenmagd ausgetreten.

Es hat also eine Zeit gegeben, wo selbst ein Beethoven schriftlich zu unterscheiden hatte, zwischen Grund und Folge in der Küche? zwischen Auffagen und Austreten einer Küchen-

magd? Was konnten dem armen Beethoven Küchenmädchen sein, über die er ein Tagebuch führen zu müssen glaubte! —

30. Mai. Die Frau eingetreten.

1. Juli. Die Küchenmagd eingetreten.

War selbst Romulus nur ein heilig gehaltener Specht, so ist auch dies Tagebuch symbolisch zu nehmen und bei dem Wort eingetreten regelmäßig ein Thema zu verstehen. Allein wir sollen noch auf etwas Kriminalrecht stoßen.

28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen. (Wohin? haßte sie Instrumentalmusik?)

30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten. (Unter-Döbling ist ein Nachbardorf von Mödling — Frau, ein Surrogat eines Schutzengels in Kotzebueschem Zuschnitte, die höchste Spitze der Hausgewalten, zu der es Beethoven brachte. In den Ausdrücken Küchenmagd, Küchenmädchen, Mädchen, Stubenmädchen, Frau läßt sich eine gewisse Steigerung nicht verkennen.

10. bis 13. August. Die vier bösen Tage in Lerchenfeld gegessen. (Zu Hause war nichts gewesen, der Schutzengel ohne Folgen geblieben; ohne alles baare Geld hatte der Dichter sein Mittagessen mit einem Glase Bier und einigen Brödchen bestreiten müssen!)

Am 28. der Monat der Frau aus.

6. September ist das neue Küchenmädchen eingetreten.

22. October das Mädchen ausgetreten.

12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten.

18. Dezember dem Küchenmädchen aufgesagt.

27. Dezember das neue Stubenmädchen eingetreten.

Ein Stubenmädchen bei Beethoven! ein Frauenzimmer, das morgens den Staub von der C Moll-Symphonie wischt!

Hier schließt die Jammerliste von Haushälterinnen, Frauen, Küchen- und Stubenmädchen, vier Bezeichnungen für einen und denselben, Beethoven gänzlich unverständlichen Begriff! — Keines dieser unmusikalischen Geschöpfe hatte es länger als einen Monat, mehre nur wenige Tage ausgehalten. Beethoven war da nicht zu helfen. Schon im Sommer 1813 hatte die Frau des bekannten Klavierbauers Streicher (Frauen von Instrumentenmachern toleriren Componisten) den heroischen Entschluß gefaßt, Beethovens Garderobe zu einer Zeit zu ordnen, wo durch Napoleon ganz Europa in Unordnung gerathen war. Der Befund ergab kein heiles Hemd, keinen heilen Rock! Dieser Zustand seiner Hemden bestimmte Beethoven, unter Zureden des Streicherschen Paares, im Hause des Barons Pasqualati Wohnung zu nehmen und einen Diener zu besolden. Dieser Diener, ein Schneiderchen seines Handwerks, dachte wenig daran, daß sein Name durch die Geschichte erhalten werden könne. Das Schneiderlein bei Beethoven brachte indeß einige Ordnung in den Haushalt, mit Hülfe seiner Frau, die in anderen Diensten stehend, bei den Besuchen, welche sie ihrem Manne machte, auch ein Auge auf die Wirthschaft bei Beethoven hatte, in welcher das Schneiderlein im Vorzimmer über einer Hose, Beethoven im Nebenzimmer über der A Dur-Symphonie saß, diesem auf den Wiesen unzerstörlicher Naturkräfte spielenden Sonnenstrahle und dazu, auf der in Terzen

gezimmerten Jacobsleiter im **sostenuto**, vom Himmel kam und zum Himmel ging! —

Schneider haben oft etwas Heroisch-Verzweifeltes, aber ein Schneider, der an der Hyppokrene der A Dur-Symphonie unverdrossen seine Fäden zieht, ist denn doch der Achilles des Gewerbes. —

Dieses glänzende Prachtstück, vielleicht eine ungenannte Pastoral-Symphonie, in welcher das in geheimnißvollen Naturstimmen sprechende Allegretto etwa wieder giebt· „was sich der Wald erzählt," ein Baden, ein Helenenthal in A Dur und ein Schneiderlein, das wol noch gar den Meister ob seines unpraktischen Treibens im Stillen bemitleidet! Welche Schicksalsironie in dieser Variante des dem Künstler insbesondere geltenden: per aspera ad astra! —

Wer hätte nicht erfahren, welchen räthselhaften Einfluß Alles, was uns umgiebt, die häusliche Atmosphäre mit einem Wort auf Stimmung und Geist übt? — Es ist nicht gleichgültig, ob ein Fenster sechs große Glasscheiben hat oder in zwei und dreißig Fensterchen zerfällt, wie an den alten Rathhäusern deutscher Munizipalstädte, auf deren Wällen nicht mehr viel geschossen wird, wo man die alten Kanonen als Straßenpfeiler in die gemeinsame Mutter Erde zurücksteckt; nicht gleichgültig, ob ein Fenster viereckig oder rund ist und schon dadurch an den Rücken einer Allongenperücke erinnert. — Beethoven erhob seinen täglichen Flug freilich so weit über die Stadt weg, daß ihn Wien mit seinen Fenstern, Dächern und Kellern nur in der Vogelperspektive durchdrang.

Beethovens Wohnungen konnten nur beschränkt sein, wenn ihn selbst nichts beschränkte. Der Besuch zweier englischen Reisenden schildert den Eindruck seiner Behausung als entsprechend (Harmonikon 1824, 1825). Beethoven wußte sich auch in seiner unbelebten Umgebung zu achten. Man hat sich ihn daher keineswegs in einer von Büchern, von der ganzen namenlosen Wagenburg eines deutschen Genies gestopften, staubigen Höhle vorzustellen. Die ganze Einrichtung, diese Häuslichkeit ohne Haus, war indeß nothwendig eine dürftige, wie denn das Einzelleben Beethovens einer natürlichen Wurzel im bürgerlichen Leben entbehren mußte. Inmitten ärmlicher Möbel und unzulänglicher Hausgeräthe, deren längst verwelkte Formen heut' zu Tage kaum ihre Bestimmung errathen lassen würden, schuf Beethoven Werke, deren Lebensfrische, wie man anzunehmen geneigt ist, nur von den glücklichsten Eingebungen, unter den glücklichsten äußeren Umständen, genährt werden können, die in Form und Gehalt, in einer von keinem Zeitgeschmack abhängigen, natürlichen Eleganz, so weit über diese, über jede Umgebung sich erheben! —

Es ist nicht zu übersehen und gehört zur relativen Größe des Mannes, daß er sich von den für gewöhnliche Menschen unabweisbaren Einflüssen einer kunstfeindlichen Umgebung frei zu halten wußte. Nicht in schimmernden Palästen wohnen immer die glänzenden Ideen! — Giebt es einen stärkeren Beweis der göttlichen Abstammung menschlichen Geistes? —

„Wem es lebhaft gegenwärtig," sagt Göthe, „welche unendliche Operationen Natur und Kunst machen müssen, bis ein

gebildeter Mensch dasteht, wer selbst so viel als möglich an der Bildung seiner Mitbürger Theil nimmt, der möchte verzweifeln, wenn er sieht, wie frevelntlich sich oft der Mensch zerstört und so in den Fall kommt, mit oder ohne Schuld, zerstört zu werden." —

Wie viele Hindernisse stehen aber nicht erst dem Künstler entgegen, ein Künstler zu werden? — Welch' ein Zusammenwirken von Umständen bringt nicht selbst einen Beethoven erst dahin, ein Beethoven werden? — einen die Materie in ihren Mitteln frei beherrschenden, das Große und Wahre, welche das Schöne sind, immer fort neu schaffenden Geist! — Nur nach und nach wird, wie Heinse vom Raphael sagt, das Ganze gewonnen; das Individuelle, Lebendige, Geistige bleibt aber immer das, was den großen Menschen unterscheidet. Bei bloßer Manier und Fabrik freilich, wo arme Sünder (wie die meisten heutigen so genannten Componisten) denselben Puppenkram, den kein Vernünftiger erblicken mag, nur in andere Stellungen versetzen (in andere Lagen und Combinationen, würde man von der heutigen Musik sagen); — da läßt sich freilich eine große Anzahl von Werken begreifen (ein Czerny mit opus 1855!), aber alles Vollkommene, aus der Natur Hergeholte will reine volle Seele und kostet Anstrengung. Und so war es mit Beethoven und die Zerrissenheit seiner Haushaltungen nur das äußerliche Symptom seiner Anstrengungen, seiner Kämpfe mit sich, mit der Kunst, mit dem Leben. Es kommt hier auch noch der Umstand in Betracht, daß Beethoven gewöhnlich mehre Wohnungen auf einmal be-

zog, was so recht seine Unruhe und Entfremdung auf Erden ausspricht. —

Die Kritik hat anzunehmen, daß ihm keine geräumig genug erschien, um ihn und seine Ideen aufzunehmen. Wo wären denn auch seine Symphonien an ihrem Platze gewesen? In dem goldenen Sarge, in dem der Orient den Cyrus begrub? — Welche, den spärlichen Mitteln des Künstlers in Wien zugängliche, so genannte „bürgerliche" Wohnung hatte ihm nicht erstickend zu scheinen, wenn einmal seine Symphonien die Schwelle derselben überschritten? Der Brust, welche Welten schuf, göttliche Utopien; der verzehrenden Geistesflammen eines Beethoven wäre auch der Palast auf der glücklichen Isola Bella — dieses sonnegebadete Beethovensche Allegretto — Alles und Jedes Begränzte zu enge geworden!

Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder steh'n und seh'n mich an!

— In den Zaubergärten der Zauberinsel hätte sein Geist sich nicht lange in Ruhe und Besitz gefallen; er hätte immer wieder die Firsten der Alpen gesucht, deren rosiger Schein hier in den spiegelnden See fällt. —

Der Mailändische Breitkopf und Härtel, Giovanni Ricordi, der Verleger von Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, besitzt am Comer-See, diesem mezzo termine von Alpennatur und italienischer Landschaft, die Villa Armonica, die wol mit mehr Recht den Namen melodica führte. Im Herbst 1853 wurde hier, in Mitte eines Blumenduft über den See verbreitenden Gartens, ein Casino durch ein nächtliches Fest

eingeweiht, dem zu Ehren die Taglioni bei Sternenschimmer, auf dem Marmorboden des von seiner Höhe den See beherrschenden Belvedere, einen **pas de la lune** tanzte. —

Tanzte jemals ein Bär vor der Thüre eines deutschen Genies, wenn er in dem dunklen Gäßchen einer deutschen Stadt für ganze Jahrhunderte dachte?

Große Dinge sollen groß sein durch sich, so wollte es die untrügliche Weisheit, und der Calvarienberg, ein unansehnlicher Hügel dem Touristen, dem Maler, überragt weit alle Wunder der physischen Natur. Ein Adagio war für Beethoven: der Comer-See, getanzt von der Taglioni. Hat doch die Pepita in Deutschland etwas Göthe getanzt! — Wo ist das Glück? Da, wo Du nicht bist. Jeder Künstler hat diese Worte dem „Wanderer" nachzurufen. — Des Künstlers Leben ist nicht der Genuß, sondern das Ringen nach Genuß in einer idealen, selbst geschaffenen Sphäre.

> Das nur hab' ich, was ich gemuthwillt,
> Was mit Eros ich heiterer Freuden genoß!

flüstert italienische Lüsternheit.

> Das nur nur hab' ich, was ich im Chor
> Hehrer, ernster Musen genossen —

sagt uns Beethoven, und dem deutschen Geist die Ehre! —

War die pecuniäre Lage Beethovens von der Laune seiner Verleger abhängig zu einer Zeit, wo noch von keinem Recht auf die Arbeit im „ewigen Juden" und in „den Geheimnissen von Paris" geträumt worden, weil der so verzerrte Begriff des Rechts Jedermann für eine Absurdität

gegolten hätte, und man noch nicht mit den höchsten Interessen der Menschheit eine Komödie spielte, in deren letztem Akte regelmäßig ein fertig gestiefelter Napoleon Alles für sich und seine schöne Frau einpackt, um komplizirteren Theilungen vorzubeugen; so erheischte nunmehr die von Beethoven so hartnäckig als uneigennützig verfolgte Adoption seines Neffen eine größere Ausgabe, ohne daß seine Einnahme in demselben Verhältnisse gewachsen wäre. Edle Menschen bestimmen sich aber für ihre Handlungsweise, ohne in jeder ungünstigen Eventualität einen hinreichenden Grund zu sehen, sich der Hülfe Anderer zu entschlagen. Beethoven hatte auf die Stimme des Herzens gehört und, bei gutem Vorhaben, auf den Schutz von Oben gerechnet, ohne seine Wienergulden die Rechnung machen zu lassen. —

Seit dem Winter 1818 auf 1819 beschäftigte Beethoven die Idee einer großartigen Messe, mit welcher er die auf den 9. März 1820 festgesetzte Inthronisation des Erzherzogs Rudolph, zum Erzbischof von Ollmütz, seinerseits verherrlichen wollte. Was anfänglich ein des Kaiserlichen Schülers und Freundes würdiges Gelegenheitsstück werden sollen, erwuchs unter den Händen des Meisters zu einem Werke, in dem kommende Geschlechter einst seine größte Schöpfung preisen dürften. Beethoven selbst nennt die Messe, in einem Briefe an Ludwig XVIII. (siehe op. 123), sein vollendetstes Werk (son oeuvre la plus accomplie), in der Subskriptionsanzeige: sein „größtes und gelungenstes Werk.“ Et adhuc sub judice lis est! —

Drei ganze Jahre hatte Beethoven ausschließlich seiner Idee zu dieser Riesen-Messe nachgehangen, und erst im Sommer des Jahres 1822 legte er, in Baden bei Wien, die letzte Hand an sein opus desparatum, das für die Einweihung des Erzherzogs zwei Jahre zu spät, für die Welt ein halbes Jahrhundert zu früh erschien, denn die Missa solennis in D ist noch lange nicht in das Blut des größern Publikums übergegangen, wie die Symphonien, nicht einmal in Deutschland, und das Publikum Beethovens ist nicht das eines Landes, sondern das der civilisirten Welt überhaupt. — Nur Wenigen wird heut' zu Tage der Genuß dieser Frucht vom Baume Beethovenscher Erkenntniß, auf einem Gebiete, das der Unendlichkeit näher steht, wie jedes andere der Kunst. Die zweite Messe, welche sich zur ersten (siehe op. 86) verhält, wie etwa die neunte Symphonie zu der vierten, dieser bedeutsame Lotus der letzten Styl- und Ideen-Incarnation Beethovenschen Geistes, ist durch die subjective Imbecillität der Musikdirektoren noch immer nicht Gemeingut, sondern der Gegenstand exclusiver Bewunderung oder vorsätzlicher Geringschätzung von Seiten weniger, gegen die Masse des musikalischen Publikums gar nicht in Betracht kommenden Künstler. In dieser Messe liegt der eigentliche Schlüssel zur wichtigsten, zur letzten Styl-Metamorphose der dichterisch-musikalischen Begeisterung Beethovens, wie sie, die Leier im Arme, auf dem Rücken der an seinem Denkmal in Bonn schwebenden und lauschenden Sphinx, sich zum Himmel empor schwingt. —

Ein Augenzeuge berichtet, wie Beethoven während der

Composition der Messe in einem Zustande absoluter Erdenentrücktheit gelebt, ja schon bei dem Beginne der Arbeit sein ganzes Wesen eine andere Gestalt gewonnen (Schindler S. 113).

Hatte Beethoven aber drei Jahre seiner kostbaren Zeit verwandt, um ein Werk in für diese Form des Kirchenstyls so ungewöhnlich erweiterten Verhältnissen zu schaffen; so hatte er auch während dieser Zeit keinen Verdienst durch andere Compositionen gehabt und drei „magere" Jahre gezählt, in denen wir bereits den vier bösen Tagen auf dem Lande begegneten, wo dem Begeisterten nur noch ein Glas Bier zu einer Semmel als Mittagsmahl floß.

So war es gekommen, daß Beethoven im Winter von 1821 auf 1822 nur drei Klaviersonaten schreiben können (siehe op. 109, 110, 111). Bestürmt von extatischen Ideen einer Verherrlichung des Styles katholischer Kirchenmusik durch den Symphonisten, den er vor Allem in sich fühlen mußte, konnten in Beethovens Augen diese Sonaten keine besondere Wichtigkeit haben, mußten dieselben, aus diesem Grunde schon, der 1819 erschienenen Sonate, op. 106, nothwendig nachstehen, gegen die sie sich denn auch wie pompejanische Fresken zum Colyseum verhalten. So hat sich die Kritik zu erklären, wie von drei Sonaten aus dieser großen letzten Periode zwei mit Variationen schließen, eine geringere Form, wie man sie nicht leicht bei Beethoven in der Sonate findet; keine ein ausgeführtes Adagio bringt, alle drei aber, troß ihres Werthes und ihrer Bedeutung, für die Beethovensche Muse fragmen-

tarisch gehalten sind, ja die Sonate op. 111, die letzte des Meisters, nur zwei Sätze enthält. —

In einem Zeitraume von vier Jahren (1818—1822) war Beethoven so nur das Honorar von vier Sonaten (op. 106, 109, 110, 111) geworden, dessen Betrag nicht 80 Dukaten für jede (nach Verlegerbegriffen schon viel), in dieser letzten, am besten bezahlten, Periode seines Lebens überstieg. Zu dieser unerheblichen Einnahme war nur noch die viel gepiesene Leibrente zu rechnen, welche auf circa 600 Thaler jährlich einschmelzen sollen, und mit 50 Thalern auf den Monat vertheilt, den Künstler nur so eben vom Bettler unterschied. Wie verkümmert wird aber jede geistige Production, wie nackt und trostlos steht sie da, sinkt sie zur Bedingung der Lebensfristung herab, die dem Künstler um so drückender sein muß, als er der Benefizien des Lebens so wenig genießt! Der Seufzer in Beethovens Tagebuche, bei seiner Ankunft in Mödling: „miser et pauper sum," sprach die Wahrheit, oder würden kluge Leute bemerken: „warum blieb Beethoven nicht auch den Sommer in Wien, wenn eine Wohnung auf dem Lande ihm Unkosten brachte?" Diesen klugen Leuten möchte man antworten: warum lebt der Fisch im Wasser, der Vogel in der Luft? — Ihr natürlich hättet die Naturgeschichte anders und besser einzurichten verstanden! — oder sollte Beethoven noch auf Kosten seiner Kunst und ihrer Eingebungen sparen und darben, um des Glückes, mit Euch das Leben zu theilen, nur ja recht lange zu genießen? —

So hatte es denn dahin kommen sollen, daß der große,

unverstandene Mann in den Jahren 1820 und 1821 geradezu Mangel litt, weil er seinen Schulden keine neuen bei Verlegern und anderen unter ihm stehenden Leuten hinzufügen, aus einem ihn besonders ehrenden Beweggrunde aber eben so wenig einige Bankaktien, den unerheblichen Betrag früherer Leistungen, zu einer Zeit zu Gelde machen wollen, wo ihm die Erziehungspläne mit dem Neffen Pflichten auferlegten, die das drohende Gespenst seiner kümmerlichen Tage geworden waren.

Und in ihm, dem aufopfernden Menschen, dem väterlichen Onkel, hat man einen Geizhalz sehen wollen, weil sich nach seinem Tode einige Groschen vorfanden, welche wir zählen werden; Alles um die hergebrachte Vernachlässigung eines deutschen Genius durch seine Zeit, zu entschuldigen wenn der Genius nicht, wie Göthe, Minister wird, sondern wie Mozart, wie Weber, wie Schiller, wie sie Alle, Dürftigkeit und unverwelklichen Ruhm auf die Seinen vererbt! — Geld hatte in den Augen Beethovens erst in dem Augenblicke Werth, wo er seine Person einer aufopfernden Idee nachstellend, in seinem verwahrlosten Neffen sich einen Sohn gegeben hatte.

Das Interesse an Geld, an Hab und Gut, in dem der Instinkt menschlicher Selbsterhaltung sich genügt, überdauert nur bei Alltags-Menschen den Schiffbruch höherer Interessen. Das Leben war Beethoven, nach all' diesen Kämpfen gegen das Gemeine, nichts, war ihm nie mehr gewesen, als ein Mittel der Verherrlichung seiner Kunst, in der ihm von der Vorsehung gewordenen Mission.

Diesem hohen, von Beethoven ganz erkannten Berufe

stand sein Interesse für den jungen Mann nicht nach, der seinen Namen trug, dessen er sich rühmte, in dem er ungewöhnliche Fähigkeiten erkannt zu haben meinte, vielleicht, weil das Genie, so selbstbewußt es in Beethoven war, sich dennoch gern in Anderen sucht, um sich einmal mehr zu sehen und an diesem Anblick zu weiden, vielleicht, weil dem Genie immer Extreme nahe liegen. In den uns erhaltenen Briefen an den Neffen unterschreibt sich Beethoven als dessen treuer, guter Vater. Ein solcher war er in Wahrheit dem jungen Manne, der ihn durch ein einnehmendes Aeußere bestach. „Sie können ihm auf Griechisch ein Räthsel aufgeben," sagte Beethoven einer reisenden Engländerin. Eine entschuldbare Onkeleitelkeit. Es ist eine vielfach gefährliche Schwäche, etwas Gedächtniß und Auffassung in jungen Leuten zu preisen, wie dies Beethoven unvorsichtigerweise bei seinem Neffen that. Je näher Eltern und Verwandten ein Interesse an dem geistigen Fortschritt junger Leute liegt, je mehr ist es der Vortheil der Letzteren selbst, daß ihnen dasselbe verborgen bleibe. Beethoven versah es damit bei seinem Adoptivsohn, der die Aphrodite besser von Person kannte, als er sie dekliniren mögen und in den griechischen Verben den Wiener-Aristos lieber hatte als den Aoristus primus und secundus. Der Verfasser beobachtete, daß die wenigen Genossen seiner Schuljahre, die sich mit ganzer Seele den beiden großen klassischen Sprachen zuwandten, dies immer wie im Stillen thaten, und diese ihre Bestrebungen in den Augen ihrer Kameraden aus einer Art Schaam des Verdienstes verbargen, um nur, wenn es

galt, vor dem Lehrer, vor den Bastionen eines sophokleischen Chors, dem heiligen Feuer freien Lauf zu lassen. Immer aber waren diese schon in früher Jugend ausgezeichneten Köpfe Kinder von Eltern aus den Mittelständen, die mit ihnen nicht, wie Beethoven mit seinem Neffen, Abgötterei trieben, ihnen vielmehr frei heraussagten, wie sie nur auf sich und ihr Wissen einst zu zählen hätten.

Der 17jährige Neffe Beethovens war aus seiner Erziehungsanstalt in den philosophischen Lehrkursus der Wiener Universität und, was mehr sagen will, in das Haus seines Onkels übergegangen, in die von den Symphonien bewohnten Räume getreten, wenig ahnend, daß diese seine Hausgenossen mehr Weltweisheit in sich verschlossen, als die Hörsäle und gestrengen Herrn Professoren der Universität, daß der eine Mann Beethoven mehr auf den Gebieten geistigen Seins und Schaffens gewirkt, als ganze Jahrhunderte von Philosophen, daß der Ideenbau dieses Denkers, daß der von Beethoven in's Leben gerufene Kosmos keinem Kant und Fichte, keinem Hegel und Schelling zu weichen, ihre Systeme vielmehr zu überdauern hatte. Einem deutschen studiosus philosophiae hängt der Himmel dermaßen voller Geigen, daß seine Philosophie nur noch folgende Weltordnung gestattet: 1) wir Studenten, 2) Gott, 3) Alles Uebrige.

Einem so wichtigen Gliede der menschlichen Gesellschaft war vom Onkel eine gewisse Freiheit in seinen Bewegungen zu gewähren, auch war Beethoven stolz genug darauf, den jungen Menschen so weit und — bis in die Philosophie

gebracht zu haben, um dem jungen Manne nur zu sehr zu vertrauen. Diese größere Freiheit mißbrauchte bald der Leichtsinnige durch Vernachlässigung seiner Studien. Unsittliche Verirrungen, welche hievon die Folge waren, führten ihn bald dahin, die Universität gezwungen zu verlassen. Der dadurch tief verletzte Onkel flüchtete seinen Schützling in's polytechnische Institut, dessen Vizedirektor sein Mitvormund war. Hier wollte der junge Mensch sich für den Kaufmannsstand bilden. Aber das Institut sollte mit ihm nicht glücklicher sein, obgleich Beethoven, um nur über seinen Pflegling zu wachen, gegen seine Gewohnheit im Sommer 1826 nicht einmal auf's Land zog. Der 19jährige Jüngling hatte im August 1826 einige rückständige Prüfungen im Institut zu bestehen, Schulversäumnisse, wie sie für uns Alle einmal in der Sommerluft gelegen. Um einer geringen Anstrengung zu entgehen, verirrte sich der unglückliche Mensch bis zu einem nahen Versuch von Selbstmord. Die Justiz schritt ein. Diese präsumirt in Oestreich, daß der Versuch des Selbstmordes einen Mangel an Religion involvirt, welchem der Staat abzuhelfen hat. Der junge Verbrecher unterging einer strengen Haft und wurde dem gebeugten Onkel mit der Weisung zurückgegeben, daß er nur noch 24 Stunden in Wien bleiben dürfe. Der zweite Bruder Beethovens, Johann, den wir verachten lernen werden, bot sein in der Nähe Wiens gelegenes Landgut zum einstweiligen Aufenthalte an. Dorthin begab sich Beethoven mit seinem Neffen auf einen Monat. Man war im November 1826. Hofrath von Breuning, Beethoven noch von Bonn

persönlich befreundet, sollte indeß versuchen, den der Stadt Verwiesenen in einem Regiment unterzubringen. Es gelang durch den Feldmarschall-Lieutenant Baron Stutterheim, dessen nur den Listen des östreichischen Kriegsministeriums bekannter Name seitdem in dem tiefsinnigen Cis Moll-Quartett fortlebt (siehe op. 131), das ihm die Dankbarkeit des Künstlers widmete. Der beredte Ausdruck seiner blutenden, dennoch Gott vertrauenden Seele!

Aber Beethoven sollten tiefere Wunden geschlagen werden, als er der Verklärung menschlichen Schmerzes im Cis Moll-Quartet zum Opfer bringen können. Der städtische jederzeit fertige Leumund hatte ihm, seiner Schwäche gegen den Neffen, alle Schuld gegeben. In der hier, wie immer, gegen das Verdienst streitenden Meinung, weil in den Augen der die Meinung Bildenden eigene Erbärmlichkeit so am besten fährt, war der Neffe mit Jugend entschuldigt, und nur das Genie, das sich als Ersatz mangelnder Häuslichkeit, in Entbehrung anderer Liebe, in diese geflüchtet, der Schuldige. Hiezu kam, auf dem Lande, das noch rücksichtslosere Betragen von Bruder und Neffe, die sich in unverdienten Vorwürfen gegen den edlen Künstler verbanden. Als der so gequälte Dulder des Undankes derer, die ihm die Nächsten an Blut waren, den Neffen zur Abgabe ins Regiment nach Wien zurückbrachte, welche Reise bei vorgerückter Jahreszeit, im Dezember 1826, nicht mehr in einem Tage zu bewerkstelligen war, entließ ihn Johann in einem offenen Wagen, weil er dem Bruder seinen geschlossenen nicht anvertrauen wollen. Diese Rohheit wurde drei Monate später nur durch die Weigerung des eingebildeten

und beschränkten Menschen überboten, dem bereits mit dem Tode ringenden Ludwig, welchem die Aerzte Heubäder verordnet, von seinem Heu zu geben, „weil solches zu schlecht wäre." Dieser Johann, ein Apotheker seines Gewerbes, wäre in jeder guten Pharmakologie mit einem „schwarzen Fleck" zu bezeichnen. Beethoven, und dieser Name gebührt nur dem, der ihn zu unvergänglichem Ruhme erhoben, hatte viel dazu gethan, diesem Johann den Pillentempel gründen zu helfen, auf den er so stolz war, der ihn in den Besitz eines Landgutes und eines verschlossenen Wagens bringen sollen. Dieses schädliche Insekt wohnte einmal in Wien in der Nähe des großen Ludwig. Der Dichter der die Stadt und die Welt umfassenden Symphonien, und ein Apotheker desselben Namens, in derselben Straße. Das Schicksal hat seine Ironien. Schon damals wohlhabend, pflegte der Apotheker nur so eben den Bruder-Componisten zu toleriren, und ihm in Gnaden das Horoscop zu stellen, Ludwig werde es nie so weit bringen, wie Johann. Ja, das Infusionsthierchen suchte etwas darin, den Künstler zu ignoriren und demselben nur am Neujahrstage das Almosen einer Visitenkarte zu gewähren. Dem Namen: Johann van Beethoven hatte er auf einer solchen das süße Wörtchen Gutsbesitzer beifließen lassen. Als Ludwig dieser Blüthe einer Apotheker-Imagination ansichtig wurde, schrieb er auf die Rückseite der Karte seinen Namen mit dem Beisatz „Hirnbesitzer" und schickte sie dem „Hirnfresser," wie er den Bruder nannte, zurück. In seiner Correspondenz mit dem Neffen nennt Beethoven seinen Bruder Johann den

Signor Fratello, auch kurzweg Pseudo, was wohl so viel heißen soll, als Pseudo-Beethoven. Seine Medicin ließ Ludwig in einer anderen Apotheke bestellen. Was der übermüthige Tropf aber auch thun mochte, der große Ludwig kam in seiner Gutmüthigkeit immer wieder zu dem Ausruf: es ist doch mein Bruder! und — verzieh. Die selbstzufriedene Stupidität dieses **Signor fratello pseudo** hat Wien in dem Rahmen eines mit vier Pferden bespannten Landau, einem sogenannten Zuge, bewundern können. Sollte dieses nicht isolirt dastehende Beispiel von brüderlicher Liebe der Kaiserstadt den Ruf besonderer Gemüthlichkeit erworben haben? Oder kam dem damaligen Wien der Ruf der Gemüthlichkeit daher, daß Beethoven, am 2. Dezember 1826 krank vom Lande zurückgekehrt, ohne Erfolg seine früheren Aerzte Braunhofer und Staudenheim zu sich rufen ließ und dem Einen der Weg zu weit war, der Andere seiner gegebenen Zusage untreu, den Kranken vergebens auf sich warten ließ? —

Einen unwahrscheinlichen Roman von Eugene Sue aber glaubt man zu lesen, erfährt man, durch welches niedrige Spiel verschuldeten Zufalls der Ehrenmann Wawruch, Professor an der Wiener Klinik, an das letzte Krankenlager des großen Kunstmärtyrers geführt wurde.

Beethoven hatte sich auf der Fahrt nach Wien in des Bruder-Apothekers offenem Wagen eine Lungenentzündung zugezogen, welcher die Wassersucht auf dem Fuße gefolgt war, der Neffe aber, nach ihrem Eintreffen in der fröhlichen Stadt,

das Ende wieder zum Anfang gemacht, in einem Café des edlen Billardspiels gepflegt und bei dieser Gelegenheit den Marqueur beauftragt, seinem Onkel einen Arzt zu suchen, statt sich des Auftrages selbst zu entledigen. War der Neffe gleichgültig geblieben, so war dies begreiflich noch mehr der Marqueur. Tage waren ungenützt verstrichen, als der Marqueur, selbst erkrankt, auf die Klinik gebracht wurde. Hier erinnerte er sich seines Auftrages gegen Wawruch, der auf der Stelle zu Beethoven eilte. Und so hatte ein Taugenichts in dem gemüthlichen Wien Billard spielen und ein Marqueur erkranken müssen, um dem todeskranken Beethoven, der größten Illustration der Kaiserstadt, einen Arzt zu verschaffen. — Noch im Dezember 1826 trat der Neffe in sein Regiment. Die Augen Beethovens konnten nunmehr über ihn geöffnet sein. Der Vater der Leonore ernannte den Pflichtvergessenen zu seinem Universalerben! —

Man hat Beethoven vorgeworfen, sich von seinem Todbette aus nach London an die philharmonische Gesellschaft gewandt zu haben, um eine Unterstützung von 100 Pfund Sterling zu erlangen. Was hatte er von Wien, was von Deutschland zu erwarten? Es hat aber auch noch mit diesem Schritte eine andere Bewandniß. Es giebt Menschen, die sich für Genies halten, wenn sie das Genie lästern können. Zu diesen Diis inferiorum gentium hat in unsern Tagen Fetis gehören wollen, der Verfasser einer Tonkünstler-Biographie in alphabetischer Ordnung (biographie alphabétique des musiciens), eines schon seinem Zwecke nach nützlichen, dem Ger-

berschen Tonkünstler-Lexikon nachgebildeten, in Kritik und Behandlung demselben aber weit nachstehenden Werkes.

Paris liegt dem Ganges näher als dem Rhein. Sanskrit und Chinesisch sind dem Pariser geläufiger, als das Deutsche, von dem ihm jedes Wort ein nicht zu artikulirender Laut dünkt. Ein Abgrund, eine Unmöglichkeit trennt Frankreich von Deutschland, deutschen Ernst von französischer, theatralischer Leichtfertigkeit. — Die symbolischen Figuren der beiden Länder, die sich über dem Grabe Börne's auf dem Kirchhofe des père Lachaise in Paris die Hand reichen, ändern dabei nichts, sie bleiben ein Salon-Scherz, wo Alles Wort nicht Sinn, eine bloße Lebensdekoration, keine Realität ist. Paris beurtheilt Deutschland nach einigen deutschen Handwerken. Victor Hugo und Alexander Dumas kamen diesseits des Rheins, nicht weiter. Nicht viel anders sieht es in England aus, und noch im Jahre 1854 zeigten Londoner Blätter den Tod Schellings mit dem erläuternden Zusatz an: „in ihm stirbt der letzte Hegelianer!“ Eine Entdeckung, die in England patentirt zu werden verdiente. Uebersetzt Jemand in Frankreich ein deutsches Kernbuch, wie Fetis den Gerber, Cousin deutsche philosophische Compendien, Lerminier den Savigny und Ganz; so gelten diese Arbeiten jenseits des Rheins um so leichter für Originalwerke: als der Uebersetzer deutsches Wissen in der einzig möglichen, in der französischen Sprache bringt, ohne seine Quellen zu nennen, Ausdruck und Inhalt aber in Frankreich zusammenfallen. So wird man respektive Professor der Philosophie, inklusive Minister, Direk-

tor eines Konservatoriums, der erste französische Jurist auf dem Katheder, oder der Modeschriftsteller, wie Alexander Dumas, der die „Jäger“ von Iffland übersetzt und so einen Roman backt, den er frisch weg Katharina Blum tauft und für sein Kind ausgiebt. Deutsche Federn schmücken Cousin, Victor Hugo, Fetis, Lerminier, welcher letztere von Deutschland wie ein Missionär von Japan redet, Deutschland zum Handgebrauch in Paris allererst entdeckt, mit seiner introduction à l'histoire du droit und seiner philosophie du droit aber noch kein Studenten-Examen an einer deutschen Hochschule bestanden hätte. Die Thierrys sind überall selten, am seltensten in Frankreich, wo sie die höchst vereinzelte Ausnahme bilden, nicht die Richtung bestimmen. Es heißt dann immer: aber die Sprache ist so klar. Gerade wie manche und nicht schlechte Musiker an schwachen Compositionen die große Klarheit rühmen und über die Unverständlichkeit eines Beethoven klagen! — „Das liegt an der subjektiven Imbecillität, die es nicht zuläßt, das Ganze in seinen Theilen zusammen zu halten und deshalb der „losen“ Speise den Vorzug giebt“, sagte schon Hoffmann im Jahre 1813 (siehe op. 70 im Katalog).

Fetis hat nun auch ein klares Buch geschrieben, aber sein Artikel „Beethoven,“ in demselben ist denn doch etwas gar zu klar! — Nach Fetis hat das liebewarme Herz des armen Beethoven nie geliebt (on ne lui connut aucun attachement de coeur), da er doch nie ohne Liebe war und dieses Gefühl gerade den Schlüssel zu seinem innersten Wesen und Geiste abgiebt. Nach Fetis wandte sich Beethoven schon

im Jahre 1826 durch Moscheles an die philharmonische Gesellschaft in London, wegen eines Vorschusses von 100 Pfund Sterling auf ein Konzert, das die Gesellschaft zu seinem Besten geben wollen. Ein armer Deutscher, der nicht so klar wie Fetis schreibt, kein gefälliger Korrektor der Harmoniefehler in Mozart und Beethoven wie Fetis, nicht einmal Direktor eines musikalischen Hospitals, wo dergleichen Operationen vorgenommen werden; ein Freund des Schönen, der 11 Jahre hindurch Beethoven umgab, Schindler hat uns den Brief Beethovens an Moscheles vom 22. Februar 1827, nicht 1826 (auf ein Jahr kommt es aber Fetis nicht an), aufbewahrt. Was besagt nun dieser Brief? — „Der seit drei Monaten an der Wassersucht leidende Beethoven ersucht, in der Voraussicht seines nahen Endes, die Gesellschaft, ihrem bereits vor Jahren gefaßten Plan eines Konzertes zu seinem Besten nunmehr Verlauf zu geben, wo eine tödtliche Krankheit ihm Arbeit und Erwerb unmöglich mache." Die Gesellschaft antwortete bei Uebersendung vorläufiger 100 Pfund, zu Krankenunkosten, und versicherte Beethoven ihrer ganzen Bereitwilligkeit, ihm fernere Dienste zu leisten. Von einem Vorschuß auf ein Konzert war nicht die Rede.

Dieses beide Theile ehrende Benehmen einer musikalischen Gesellschaft in dem damals Deutschland noch so fern liegenden England war die letzte Freude Beethovens, der so wenig Freude erlebte, hatte er, gleich wie Niemand, namenlose Freude in dem Presto der zweiten Fidelio-Ouvertüre, in der neunten Symphonie, geschildert! — Es verlangte ihn auch sogleich

nach den bereits hingeworfenen Skizzen seiner zehnten, der Welt durch seinen Tod verloren gegangenen Symphonie, welche er nunmehr der philharmonischen Gesellschaft dedizieren wollte. Welch' ein monumentum aere perennius wäre sie der Gesellschaft geworden! Was Beethoven von dem Plan der Symphonie äußerte, veranlaßte Schindler an Moscheles zu schreiben: „Beethovens große Symphonien würden gegen diese zehnte nur opuscula sein. Mit sokratischer Weisheit und großer Seelenruhe sieht er dem Tode entgegen. „Plaudite amici, comoedia finita est!" rief er am 18. März (1827) seiner Umgebung zu. Dreihundert Jahre früher sagte Rabelais im Sterben: „tirez le rideau, la farce est jouée," Varianten vom Abschied des Augustus, äußerste Extreme, die sich im Tode berühren, im Tode, wo Alles zusammentrifft. —

Rabelais hatte auch noch gesagt: je vais quérir un grand Peut-être — die Werke Beethovens, seine Symphonien in ihren Versprechungen, seine Messen in ihrer Gläubigkeit — sie athmen die unerschütterliche Ueberzeugung von der besseren Welt, an welche der edle Künstler im Leben glaubte. —

Die von uns erzählten notorischen Thatsachen haben weder Fetis noch andere „conservatorisch" gestimmte musikalische Ingenieure abgehalten, Beethoven den Vorwurf zu machen: „in seinen grundlosen Befürchtungen von Mangel und Elend, in seinem Entschluß, Hülfe in England zu suchen, nur einen bizarren Zug seines Charakters mehr gezeigt zu haben (un exemple de ces bizarreries qui signalèrent toute

sa vie). Der Unwille hierüber, fährt Fetis fort, wurde fast zur Entrüstung (le mécontentement se changea presque en indignation), als sich ergab, daß Beethoven in einem alten Koffer (dans un vieux coffre) zehn tausend Gulden hinterlassen. Wie das nun wieder französisch klar ist! Einen Koffer hat Beethoven nie besessen, ein Koffer mußte ihm das unbekannteste Möbel von der Welt sein, wie überhaupt Alles, was ein Schloß hatte oder nur an einen Verschluß erinnerte. Frei, wie sie entstanden waren, lagen nach allen Strichen des Kompasses Beethovens Partituren, seine einzigen Koffer in seinen respektiven Wohnungen, umher, und zwar so, daß Ries ausdrücklich sagt: „ich hätte sämmtliche schon gestochene Compositionen in der Originalhandschrift wegnehmen können, Beethoven legte keinen Werth darauf." — Hier ein Blatt „eroica," in einer anderen Straße ein Blatt Fidelio, — das Hauptquartier, wo der greise Künstler mit der Messe in **D**, mit der Chor-Symphonie eingezogen war. So sah es bei Beethoven aus! —

Doch zurück zu dem Sterbenden.

Wie mächtig auch der Körper des mächtigen Geistes sein mochte, die kränkenden Zurücksetzungen aller Art, der Verrath der Seinigen in ihren Nachwirkungen, nicht die Krankheit, führten den in seinen heiligsten Empfindungen Verletzten nur zu schnell den Weg des Grabes. Vom 18. Dezember 1826 bis zum 27. Februar 1827 mußten vier Punktionen vorgenommen worden. „Besser Wasser aus'm Bauch, als aus der Feder," bemerkte Beethoven inmitten der schmerz-

haften Operation. Ein so genannter ehemaliger Freund Beethovens, „ein Wienerfreund," der berühmteste Arzt der Stadt, Malfatti, kein van Swieten, hatte sich endlich auch erbitten lassen, Beethoven gemeinschaftlich mit Wawruch zu behandeln. Aber es war Alles vergebens. Ludwig van Beethoven, der größte Instrumental-Componist aller Zeiten und Länder, einer der begabtesten Köpfe, den die Geschichte sämmtlicher Gebiete geistigen Fortschrittes nennt, unterlag in seinem 57. Jahre, am 26. März 1826, der grassirenden deutschen Familien- und National-Krankheit: „Undank!" —

Wie es immer geschieht, wenn es zu spät ist, erwachte nunmehr das allgemeine Interesse. Die Professoren der Tonkunst maaßen jetzt die gewaltigen Schwingen des verschiedenen Schwanes, des Erstaunens über ihre Trag- und Spannweite war kein Ende! Jetzt, wo der Edle dem sauren Gifte des Neides, der Mißgunst und des Hasses mühsam erlegen, sein Tod bürgerlich constatirt, sein Mobiliar bürgerlich verauktionirt war, d. h. auch noch die hinterbliebene Wohnung des großen Mannes, die seinen Mitbürgern heilig sein sollen, durch einen Akt unerklärlicher Rohheit, in einem Paroxismus von „Wiener Bürgerlichkeit" spoliirt und entweiht worden; — jetzt nachgerade kam den Leuten die Idee, daß sie denn doch am Ende allzuwenig für den Phönix ihrer Municipalmenagerie bei seinen Lebzeiten gethan haben dürften, und da noch zu helfen sei, um der Stadt, in welcher Beethoven fünf und dreißig Jahre lang, von nur Wenigen seinem Werthe nach geschätzt, von

dem eigentlichen Publikum ignorirt oder zurückgesetzt worden, wo der „Fidelio" durchfallen können, um dieser Stadt nachträglich den wohlfeilen Ruhm zu sichern, den Unsterblichen in ihren Mauern besessen zu haben! — Ganz Wien wollte den „unersetzlichen" Verlust fühlen. In einem prächtigen Leichenbegängnisse that die Kaiserstadt für den Todten, was sie für den Lebenden zu thun vernachlässigt, ehrte sie in ihm ihren großen Sohn, ihren Stolz. — An die zwanzig tausend Menschen folgten dem Sarge von der letzten Wohnung Beethovens, dem Schwarzspanierhause in der Alster-Vorstadt, bis zur Pfarrkirche (siehe den Buchstaben h, vierte Abtheilung des Katalogs). An vier auf einander folgenden Sonntagen ehrten in Wien die Künstler aller Zungen das Andenken des geschiedenen Großmeisters, durch Todten-Aemter, bei denen das Requiem von Mozart, eine Messe des in Wien anwesenden Hummel, eine Messe von Aiblinger und eine von Cherubini aufgeführt wurden, keine von Beethoven.

Der Verfasser verdankt diese Notiz dem berühmten Sänger Lablache, der, bei dem Tode Beethovens gegenwärtig, uns seine letzten Worte so angegeben: „Hört ihr die Glocke? die Dekoration wechselt." An den Theatern Wiens giebt eine Glocke das Zeichen der Verwandlung. — Die irdischen Ueberreste von Schiller und Göthe ruhen mit den Ahnen der Großherzoge in der Fürstengruft zu Weimar. Auf dem freundlichen Währinger Dorffriedhof bei Wien erhebt sich ein bescheidenes, aber anständiges Denkmal, auf dem man den Namen: Beethoven liest. Ueber einer Leier in Stein sieht man den Schmetter-

ling, das Symbol des Geistigen, seine Flügel zum Himmel entfalten. —

Dem Beispiele Wiens folgte Deutschland im Jahre 1845, und errichtete Beethoven ein National-Monument in seiner Vaterstadt Bonn. Nach diesem seinem Standbilde nennt ihn das Landvolk der Umgegend: „Den goldenen Musikanten."

* * *

In Aermlichkeit geboren, von den Hindernissen, die aus diesem ersten Verhältnisse hervorgingen, durch's Leben geleitet, verkannt von seinen Mitmenschen, von den ihm am Blute Nächsten verletzt, als Neuerer von seinen Kunstgenossen noch nach seinem Tode verfolgt, von Wenigen seinem ganzen Werthe nach geschätzt, besser bezahlt wie Mozart, der sich von Kindesbeinen an nach Geld herumschlug, und kaum für mehr als etwas Warmes schreiben mußte — ist bei einer Beurtheilung Beethovens, der alle Straßen der „Stadt der Schmerzen," der „Cita dolente," des großen italienischen Dichters in Deutschland durchwandern sollen, dieses Unmaaß von Herzeleid in Abrechnung zu bringen, wo in seinen Schöpfungen nicht etwas zu wünschen, etwas zu denken übrig bleibt, die Sehnsucht nach dem Unendlichen nicht gestillt ist; wenn er, in seinen letzten großen Werken, eben so schnell einen Gedanken der himmlischen Wonne aufgiebt, als er ihm kam; wenn er in den geheimsten Harmoniezeichen nach Worten für seinen Schmerz ringt. —

Beethoven ist die Trauer in ihrem Hinweis auf die Quellen ewiger Sühnen, seine Muse die Verherrlichung des Märtyrerthums irdischen Seins, dieses Elementes des rein Menschlichen

aller Wonnen, aller Leiden; der Kern der christlichen Idee vom Leben. —

Der Gedanke, was ein solcher Geist erst leisten können, wäre er anders und besser gebettet gewesen, ist für die Kunst eben so wichtig, als eine Beurtheilung dessen, was er geleistet. — Jede menschliche Leistung ist eine nothwendig in sich unvollkommene, weil sie nie und in keinem Falle eine höher gegriffene ausschließt. Am wenigsten glaubte Beethoven selbst an die letzten Gränzen des Möglichen vorgedrungen zu sein. Auch über sein Haupt zog sich der Bogen des Unendlichen. Nichts in Kunst und Wissenschaft kann von einem gewissen Standpunkt ganz befriedigen, denn Kunst und Wissenschaft sind nur ein Ausdruck des Lebens, eines an sich unvollkommenen, auf Tod und Fortsetzung führenden Begriffes. Es giebt in der Kunst nichts absolut Vollkommenes, wie es kein vollkommenes Glück auf Erden giebt, kein Glück, das in der Gegenwart den Gedanken an Zukunft, an ein noch nicht Erreichtes ausschlösse. Dieses Gefühl unbefriedigter Sehnsucht trifft aber gerade das innerste Wesen aller und jeder Instrumentalmusik, von der selbst Beethoven nur ein höher stehender Beweis der Relativität alles menschlichen Fühlens ist, wie ein Berg sich über Hügel erhebt, ohne die Wolke zu sein, die über ihm schwebt! — Kann man auch nur die Chor-Symphonie gehört haben, ohne zu wünschen, daß sie nur gleich wieder anfinge, um den Drang nach dem „unbekannten Lande" nicht nur zu einer höheren Potenz zu bringen, — zu befriedigen? — Ein Beweis, daß des Menschen Heimath

nicht hier sein kann, wo er seine Gedankenwelt nicht ausfüllt. — Anders unter den Menschen. Im bürgerlichen Verkehr ist der objektiveste Maasstab des Werthes das Geld und so kam selbst nach dem Tode eines Beethoven, nach einem für die ganze civilisirte Welt unersetzlichen Verluste, das Geld, der „Nachlaß" des Künstlers zur Sprache und die Berechtigung eines Erben, wo alles Erbrecht ausgeschlossen scheinen mußte. Wer hätte der Erbe Beethovens sein können? Dieses Erbe ist noch anzutreten! Aber die noch unberührten 100 Pfund Sterling der philharmonischen Gesellschaft, der Erlös des Mobiliars, der Musikalien des Verstorbenen, einige Bankaktien endlich ergaben 10,232 Gulden Convention-Münze und an diese dachte ein lachender Erbe, der Neffe. Absumet heres! —

Wien, wo Mozart begraben liegt, ohne daß man sein Grab kennt („es giebt nur á Wien") ließ fröhlichen Sinnes, wie es ist, Beethovens Manuscripte in alle Winde zerstreuen. — Für „einen Gulden zwanzig" flogen Skizzenbücher bis nach Rußland. Eine diese Trümmer des Beethovenschen Haushaltes, der man in St. Petersburg in der musikalischen Bibliothek des Grafen Wielhorski begegnet, einige 60, von der Hand Beethovens beschriebene Querfolioseiten, zeigen unter Anderm das Hauptmotiv der Adelaide und zu Op. 47 gehörige Sonatengedanken mit ihren Varianten en négligé. In diesen Heften, wo der Geist die flüchtige Spur des Augenblickes der Inspiration zurück ließ, liegt der materielle Beweis, daß Erzeugnisse, die man in der Kunst Beethovens ge-

neigt ist, für etwas fertig Gegebenes, nicht allererst Componirtes, zu nehmen, langsam, wohl überlegt, zu Stande kommen, daß das Große im Menschen oft kleine Anfänge hat. Eine Versteigerung ist das rücksichtslose Mittel augenblicklicher Verwerthung, eine Verdrehung von Kauf zu einem legalen Raub, der nur in gegebenen Umständen seine Entschuldigung findet. In dem Sterbezimmer Beethovens sollte des Künstlers heilige Asche in seinem Nachlasse aufgewühlt und zerstreut, gegen schmutzige Kreuzer die Haut des Löwen von „Wienerfreunden" abgedeckt werden. In dem großen Sterbezimmer, wo mit Beethoven die zehnte Symphonie gestorben war, wo ein vorgefundenes Stückchen Voß oder Hünten der Zeit, denn diese Namen sind perennirend, eine Bedeutung haben sollen! War doch den unmusikalischen Römern ein pretium affectionis bekannt! Und fragt man, wozu dieser marktschreierische Auftritt in dem Hause eines großen Todten? ein Feilbieten des Autographs der Chor-Symphonie durch das ungeweihte Organ eines Auctionators: vier Gulden dreißig, Niemand mehr? — So ist die Antwort: Um einem Taugenichts von Neffen einen Billardsatz mehr zu überliefern, gegen das Opfer zu überliefern, den so unbescholten dastehenden Künstler in der öffentlichen Meinung zum zahlungsunfähigen Schuldner, zum debitor excussus eines Universal-Erben zu stempeln. Und diesem Schauspiel konnte Wien ruhig zusehen?

Was konnte auch für Beethoven von einer Stadt zu erwarten sein, in der Diabelli den Erlkönig mit zwei Gulden dreißig bezahlte und dabei Schuberth die schnöde Bemerkung

in's Gesicht warf: „er komme zu oft;“ wo Mozart auf dem Gipfel wienerischen Ruhms sich vor einem Banquier erniedrigen mußte, um eines Tages satt zu werden! — Ein klassischer Zeuge berichtet zweifellos hierüber folgendes (siehe Allg. Mus. Zeit., 7. Dezember 1808, S. 148, Briefe eines deutschen Tonkünstlers): „Ich sah in Wien eigenhändige Briefe Mozarts an den Banquier P., worin der große Mann diesen seinen guten Bekannten dringend, geängstigt, wehmüthig, unter dem Versprechen, ihm auch wieder ein Stück zu schreiben und wieder recht fleißig Stunden zu geben, um einen, einen einzigen Gulden bittet, weil er sonst nicht wisse, wovon er diesen Mittag satt werden solle.“

Da ist es denn erklärlich, daß sich in Wien keine Stimme für den Ankauf Beethovenscher Manuscripte von Staatswegen erhob. —

Was davon in den Besitz Schindlers überging, hat dieser im Jahre 1845 dem König von Preußen verkauft, und dies ist unter den Händen des trefflichen Dehn, auf der königlichen Bibliothek in Berlin, nicht ohne Früchte geblieben, die in einem vom Philologen Professor Jahn mit ächt kritischem Geiste besorgten Klavierauszuge der verschiedenen Bearbeitungen der Oper Beethovens dem musikalischen Publikum vorliegen. Schindler schreibt dem Professor aus Frankfurt am Main, den 22. Nov. 1852: „Es war keine leichte Arbeit, die Jahn mit vielem Scharfsinn überwunden hat. Bei mir liegen auch noch viele Materialien von großer Wichtigkeit, die ich in der Biographie aus Gründen nicht be-

nutzt habe. Seit Beethovens Tode gänzlich allein dastehend, in vollkommener Unabhängigkeit, die ich zunächst Beethovens Nachlaß verdanke, den der König von Preußen von mir gekauft hat, lebe ich mit der Natur, in der Erinnerung großer, erhabener Eindrücke, deren schönsten Theil ich wiederum dem eilfjährigen Zusammenleben mit Beethoven verdanke." —

Es ist das Vorrecht des Genius, Alles um sich her zu befruchten, sein Schicksal, selbst zu verdorren. —

Beethoven war seiner Zeit, den in ihr geltenden Kunst- und Lebensansichten, denn man soll die Kunst nicht vom Leben trennen, so weit vorausgeeilt, daß er nicht von seiner Zeit verstanden werden konnte. — Sein Geist suchte mit schwellenden Segeln das Land der Sehnsucht, wo das Schöne kein erbgesessener Bürger zu sein braucht, um schön zu sein, nicht erst nach seiner Berechtigung gefragt wird, wo man, wie in dem unsterblichen Instrumental-Gedicht der zweiten Fidelio-Ouvertüre, sehr wohl Motiv und weiter greifende Intentionen (dramatis personae) häufen und verketten mag, wenn man, wie Beethoven, das Genie hat, sie ewig schön und wahr zu erfinden.

Wie Götz von Berlichingen auf der Rathsversammlung zu Heilbronn, hatte Beethoven an den geschlossenen Thüren des Zunftzwanges in der Kunst gerüttelt, daß sie aus ihren Angeln weichen und dem Licht des Tages freien Zutritt gestatten müssen. Die Zeitgenossen unseres Mannes mit der eisernen Hand und dem glühenden Herzen umfingen aber noch die Nebel mittelalterlicher Zustände, welche der klare Stern

Mozart nur durchbrochen, nicht zerstreut hatte. All' die säuberlich numerirten Kästchen und Schächtelchen einer musikalischen Wissenschaft, welche sich schämen sollen, für die Theorie des Schönen zu gelten, die Hebammenhülfe der Schulen, der Opern-Zopf, das Lied-Zöpfchen, der Sonaten- und Quartett-Zopf, der Ouvertüren- und Symphonien-Zopf, das Niet- und Nagelfeste des ganzen eisernen Inventariums, der historisch gegebene Schutthaufen der Kunst, war unter die Stampfe Beethovens gerathen und erlag hier der unwiderstehlichen Gewalt des Geistes, um den Anforderungen des selbst berechtigten Schönen Platz zu machen. —

Ein solcher Mann mußte in den Augen seiner Zeit der gefährliche Neuerer, der hassenswürdige Utopist sein, der, um einen Lieblingsausdruck damaliger Kritik zu brauchen (siehe Op. 72), „dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen in Werken opferte," deren Grund und Zweck denn doch einzig das Schöne gewesen war, denn nur das lebendige Gefühl des Schönen befähigt und veranlaßt, demselben „neue" Bahnen zu suchen. So geschah es, daß im Freimüthigen vom Jahre 1806 folgendes Urtheil über eine der größten Schöpfungen des menschlichen Geistes überhaupt möglich wurde: „Vor Kurzem wurde die Ouvertüre zu Fidelio im Augarten gegeben und alle parteilosen Musikkenner waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie geschrieben worden. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie und einige

kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit entfernen, z. B. ein Posthornsolo, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck."

Wie natürlich genial und packend ist nicht diese Intention, wenn durch dieselbe einem so heillos blinden Nasenrümpfer die Idee kommen müssen: „sie bezeichne vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs!" —

Man muß zur Ehre des Componisten des Freischützen annehmen, daß diese Aussprüche eines Vorurtheils, welches so weit ging, der Prometheus-Ouvertüre, d. h. einer unschuldigen Sommersprosse auf der jugendlichen Wange Beethovens den Vorzug vor der großen Fidelio-Ouvertüre zu geben, nicht aus der Feder Webers kamen, der man sie zuschreiben wollen. Haben doch die Intentionen dieser Ouvertüre aller Ouvertüren, ihr Dramatisiren von Situationen und Persönlichkeiten durch Instrumente, durch Sprache und Geist des im Gebiet der Unendlichkeit nachempfundenen und instrumental wieder gegebenen Dramas, den Freischützen als Ableger zu Wege gebracht, alle Effekt-Ouvertüren der Neuzeit zur Taufe gehalten! sind sie doch von Weber, Mendelssohn, Meyerbeer, ja von wem nicht? rein ausgeplündert worden!

Nur ein dramatischer Kopf, wie Beethoven, konnte seine Ouvertüre durch den prophetischen Trompetenstoß in zwei Theile aus einander fallen lassen: 1) in die Exposition menschlicher Geschicke im Drama, 2) in die, in das Orchester, als eines Zweiten, über dem Drama Stehenden, wie der Chor über der

antiken Tragödie gelegte menschliche Theilnahme, überhaupt fort und fort gesteigert, bis zum namenlosen Jubel über die Befreiung des Opfers. Auch ein Lied an die Freude! — Es ist bei dem Trompetenstoße, als sage das Orchester zu einem der Seinigen, wie die Königin Isabeau in der Schiller=schen Jungfrau zu dem Knappen in der Thurmszene:

„Steig' auf die Warte dort, die nach dem Feld
Hin steht und siehe, wie die Schlacht sich wendet."

Das die Rettung verkündende Trompetensolo kommt von der Bühne (Trompete auf dem Theater sagt die Partitur). Gerade dies ist die glücklichste Verschmelzung von Theater und Orchester zur Lebens= und Weltbühne. Viele Trompeten erschollen seitdem vom Theater. Niemand, der des Nennens nur werth wäre, hat aber mehr eine ähnliche Verbindung von Theater und Orchester des Jenseits und Diesseits des Vorhangs gewagt. Diese Prachtouvertüre sollte daher auch nur im Theater, nicht in Conzert=Sälen gehört werden. Will man sie außerhalb des Theaters zur Aufführung bringen, so sollte der Trompetenruf aus einem andern Zimmer kommen und wäre es nur, um das Publikum zu der Frage zu veranlassen: aus welchem Grunde die Trompete weggeschickt wurde? Der Anatom kann wol seine Präparate in den Hörsaal tragen, die Seele ist nur in der ihr adäquaten Mitte zu belauschen.

Man liest in einer Correspondenznachricht aus den dreißiger Jahren: „Bückeburg, den 15. April. Unsere ganze sonst so ruhige Stadt war heute auf den Beinen. Ein eben so interessantes, als in Bückeburg seltenes Schauspiel hatte

Alt und Jung in die Straßen gelockt. Eine Gruppe in der Richtung nach Norden langsam sich fortbewegender Flamingos schwebte über unserer Stadt. In der Purpurfarbe ihres glänzenden Gefieders erschienen die schönen Thiere wie Feuerkugeln in der blauen Luft eines ungetrübten Tages. Ein reizender sehnsuchtsvoller Anblick. Die Honoratioren des Ortes sahen den zu uns verirrten Gästen mit Fernröhren nach."

Wie diese Flamingos sich zu den Bückeburger Gänsen verhalten, so verhält sich die große C Dur-Ouvertüre der Oper Beethovens zu den Armseligkeiten des bürgerlichen Lebens.

Ein weiteres Eingehen auf die große Fidelio-Ouvertüre, von dem einfachen und doch so großen Motive des Allegros, bis, um nur noch etwas zu berühren, zu den beiden Seufzern im 188. Takte, welche im 224. ihrer Erlösung entgegen gehen, zwei im Lande der Sehnsucht an einem Blumenkelche perlende Thautropfen — eine genauere Besprechung dieses Beethovenschen Mikrokosmus, wäre eine Rekonstruktion des Lebens und Seins des Meisters, zweier in Beethoven vollkommen identischer Begriffe, eine Monographie, welche der Verfasser an diesem Orte nur andeuten wollen.

Hier sei uns die Erwähnung des Fidelio nur eine Gelegenheit auf kritischem Wege zu erklären, warum Beethoven noch lange nach seinem Tode der Verkannte, der Verfolgte bleiben müssen. —

Die Erfahrung lehrt, daß die ganze Lebensleiter, vom Geschäftsmann bis zum Dichter hinauf, an jeder Sprosse ein Unfall dem von der Beurtheilung eines Publikums abhängigen

Menschen mehr schadet, als wiederholte Erfolge ihm nützen. Jedes Publikum urtheilt ohne Ansehn von Person und Umständen, nach Resultaten. Der Fidelio hatte geringen Erfolg gehabt, er war kalt aufgenommen worden, der Componist hatte ihn nach der dritten Vorstellung zurückgezogen (siehe Op. 72).

Das Publikum hielt sich an dieses Resultat. In einem Werke, das eines der gefeiertsten Gefühle aller Zeiten, treue Gattenliebe, verherrlichte, welcher Beethoven vielleicht die Züge jener Eleonore lieh, deren sich sein warmes Herz aus den Jahren der Kindheit im Breuningschen Hause erinnern mochte (siehe oben den Brief Wegelers), in dieser Apotheose durch den Künstler eines für den Menschen verlorenen Gefühles erblickte das Publikum, die Kunstgenossen des Meisters inbegriffen, ein spanisches, von Bouilly zu einer von Gaveau componirten französischen Oper benutztes Sujet, das später Ferdinand Paer in einer italienischen Leonore benutzt, das nunmehr zweiköpfig (Leonore, Fidelio) in die vierte Sprache überging. — Daß es diese zufälligen Umstände waren, welche den Reiz der Neuheit nehmen, den Antheil Beethovens an demselben wie eine neue Auflage erscheinen lassen müssen, das sah das Publikum nicht. Das Publikum verglich nur, eine Dummheit, die kein Publikum je ablegen wird. Nun geht aber die Logik in jedem Publikum nur so weit, sich zu sagen: „Da die Musik zu Leonore unseres vielgeliebten Paer eine ganz andere ist, so ist die Beethovens gar keine.“

Diese so gewonnene Ueberzeugung hätten die Kunstgenossen des armen Beethoven componiren und in einer Cantate zur Aufführung bringen wollen. Weil Niemand sich selbst sieht, verschwieg man sich dabei, daß man gar nicht im Stande gewesen war, Beethoven, am allerwenigsten seine Oper zu beurtheilen, und sie eben so wenig schön finden können, wie ein Neger einen Weißen schön findet. —

Und wer hatte das Urtheil gefällt? Ein Wiener Publikum, dem der unmusikalischste Theil sämmtlicher Bewohner Europens, dem ein französisches Offizier-Corps, nur sieben Tage nach der Einnahme Wiens durch Napoleon, am 20. November 1805, wo der Fidelio in Scene ging, dabei zu Hülfe gekommen war Da hätte Beethoven mit mehr Erfolg „j'ai du bon tabac" instrumentirt!

Causa victrix Diis placet, devicta Catoni! Der einzige in Wien zu findende Cato war aber Beethoven selbst und deshalb gefiel ihm seine Oper genug, um sie, nach dem dritten Experiment, den Leuten den Staar zu stechen, denselben lieber ganz zu entziehen. Beethoven war in Wien gerichtet. In den fatalistischen Nebenumständen, welche bei der Wahl des Gegenstandes, bei der Aufführung der Oper selbst mitwirkten, ist der Hauptgrund des Unverstandes der Zeitgenossen zu suchen. Noch ein Schritt, und man kam zu dem weiteren Resultat: „Die Oper des armen Beethoven (er war zufällig reicher an Ideen, als Wien mit allen seinen Vorstädten) ist nun nachgerade durchgefallen, folglich kann und darf nichts mehr von ihm gefallen." —

Damit war aber Beethoven der Bannbrüchige, auf den sich die Pfeile des Spottes, die verletzenderen des Undanks zu richten hatten. Dennoch hatte Beethoven viel gethan, um, wo es möglich war, dem durch Mozart beliebt gewordenen Geschmacke in den Szenen zu huldigen, welche ein Bild der Häuslichkeit Roccos, die Vermittelung zwischen Ober- und Unterwelt des Fidelio sind. Erst wo der Componist in die Kerker hinabsteigt „zu dem Manne, der kaum mehr lebt und wie ein Schatten schwebt," da erst wird er der eigentliche Beethoven, der in der verfallenen Cisterne dem Opfer sein Grab gräbt. Styl und Gehalt der in den Eingangsnummern verhandelten Heirathsangelegenheiten, deren kindliches, nicht dem Genius, dem guten Willen Beethovens angehörendes Element nicht genug interessirt, sind einer Zeitrichtung zuzuschreiben, wo der Stammgast des Theaters, der gute Bürger und Hausvater „gemüthlicher" gestimmt wurde, wenn er auf der Bühne nicht zu oft Personalitäten begegnete, welche seiner Lebensstellung überlegen, sondern lieber solchen, welche ihm gleich- oder untergestellt waren, und ihn so besser an seine Kanarienhecke, an die Kinderstube zu Hause, erinnerten! — Es brauchte einen Vermittler zwischen Leben und Bühne. Dies ist der Grund, die raison d'état der Leporellos, der Papagenos, der Liebeleien im Häuschen Rocco's, des behaglichen Kilian im Freischütz, der besser als der Jägerbursche schießt, der tugendheldigen Wachtmeister und Dienstboten bei Lessing und Iffland, um die Nachahmungen des Sancho Pansa, des Fallstaff's, um die Urtypen zu nennen.

Zur Zeit Beethovens war die Bühne noch eine Art Appellationsinstanz für das bürgerliche Leben. Was da gebilligt worden, hatte im Leben die Rechtskraft beschritten. Folglich hatte es bei Rocco auszusehen, wie zu Hause bei dem Stammgast des Theaters, und auch die Marzellinen waren es zufrieden, daß dem alltäglichen, ihnen nur zu bekannten Jacquino der interessantere Fidelio vorgezogen wird. In unseren durch große sociale und politische Experimente in Anspruch genommenen Tagen ist das Theater nur noch ein Moden-Artikel in der Oper, der Tummelplatz einer vom Leben selbst geschiedenen, bald abgestumpften Neugier im Schauspiel. —

In den ersten Nummern des Fidelio, ja noch in der Ausweichung des 33. Takts des Gefangenenchors, im 36. der Arie des Pizarro, ist mehr Mozartisches Element, als in den Instrumental-Compositionen der ersten Periode Beethovens, es liegt das nur nicht so auf der Hand, weil der Einfluß Mozarts hier nicht, wie bei jenen Anfängen Beethovens, ein unwillkührlicher, sondern ein dem bereits zur höchsten Originalität gelangten Meister abgedrungener ist. Dieser Einfluß Mozartischen Geschmacks in Kleinigkeiten wird durch gesuchtere Harmonien, wie sie besonders im zweiten Terzett Platz greifen, versteckt, nicht aufgehoben. —

Ein wahrer Gassenhauer nach Papagenozuschnitt ist z. B. die Arie Rocco's, „Hat man nicht auch Gold beineben," mit dem Eintritt in die $^6/_8$ und bei dem Tempo „das Glück wie ein Knecht," eine Eintagsfliege, wie sie in einem Singspiel, in einem kleinen Tenier, nicht in der Leonore, in einem

großen Salvator Rosa, an ihrem Platz gewesen wäre. Die Musik ist ganz im Geiste der Situation, die Situation aber nicht im Geiste Beethovens, dem es nicht gelingt, etwas Unbedeutendes zu sagen, der die Nummer als ein nothwendiges Uebel, als ein experimentum in anima vili ansehen mußte.

Wie schwer der in seinen Tendenzen ideale Componist der Adelaide die zuckersüße Kerkermeisters-Tochter verdaute, beweist der Umstand, daß er Marzellinens Arie: „O, wär' ich schon mit Dir vereint," drei Mal componirte, obgleich dieselbe für ihn kaum die Bedeutung eines Singvogels haben konnte. — Jacquino bleibt bis in das tiefsinnige erste Quartett: „Mir ist so wunderbar," $^6/_4$, ein uninteressanter Tölpel, dessen Platz in einer Mühle, nicht in einer das Drama einschließenden Festung gewesen wäre.

Diese ganze Häuslichkeit Roccos ohne seine Schlüssel war nichts für Beethoven, der, selbst ein Opfer, nur den im Kerker schmachtenden Florestan verherrlichen konnte. Auch das reizende Duett: „Um in der Ehe froh zu leben, muß man vor Allem treu sich sein," hat etwas Bürgerlich-Sonntägliches, das Kälte über eine Handlung verbreitet, deren Grund ein Gefängniß ist. Der Componist hat dasselbe durch eine von ihm sonst nur einigen schönen Adagios zugewandte Taktart $^9/_8$ gehoben (erstes Quartett, Septett, Sonate Op. 22, Op. 31, Nr. 1; auch Klärchen stirbt ihm in $^9/_8$, vergleiche die tiefsinnigen Variationen der Sonate Op. 109, wo Beethoven mit Vorliebe aus $^3/_4$ in $^9/_8$ ausweicht). — Es fehlt der Situation des Duetts an Interesse, weil sie

falsch ist. Marzelline schmachtet nach dem Tage, welcher sie Fidelio verbinden soll, von dem man weiß, daß er die große Leonore versteckt. Da bleibt nur das Interesse an der Musik als solcher, als Kurzweil für's Ohr, für die der Componist denn auch durch sogenannte angenehme Stellen in Sexten, Trillern, kleinen Stimmcadenzen, in lieblichen Konsonanten, Sorge getragen, wobei er aber mehr guten Willen als sein unnachahmliches Genie zeigen konnte, denn dieses Hochzeitsduett zweier Personen, die sich gar nicht heirathen können, erhält dadurch eine Färbung, die nicht komisch, nicht tragisch, die falsch ist, und nur eine Nummer abgiebt, welche als solche vortrefflich componirt wurde. Was Beethovens Kunst nun aber gerade auszeichnet, ist ja, daß sie nicht, wie die italienische Schule, beim Ohr stehen bleibt, sondern in erhabenen und großen Ideen durch's Ohr zum inneren Menschen spricht, edle Gedanken, großherzige Entschließungen weckt. Wo Beethoven diese Richtung aufgiebt, giebt er sich selbst auf. — In dem Süjet der Leonore hatte er das treue, über alle Schwierigkeiten siegende Weib gesehen, wie ein Genie immer den Kern, nicht die Schaale erfaßt. Er stieß auf den Rocco und seine Umgebung im ersten Akt allererst, nachdem die Unterwelt der Kerker, der von der Tugend über sie zu feiernde Triumph, in seiner großen Seele jene flache, in der Partitur aber nicht weniger abzuthuende Oberwelt überwältigt hatte. Diese Exposition hätte kaum ein höheres Interesse gewonnen, wenn man sie, einen Stock höher, in die Wohnung des Gouverneurs verlegen können. Aber selbst in diesem Rahmen findet

man große Schönheiten, nur nicht Beethoven. Vielleicht ist die Leonoren von Marzelline im zweiten Terzett zugerufene Phrase: „Dein gutes Herz wird manchen Schmerz in diesen Grüften leiden," der Ursprung der meisterhaften Durchführung entgegengesetzter Charaktere in dem Freischütz-Duett Agathens und Aennchens, wie denn die von Rache schnaubende Arie des Pizarro: „Ha, welch' ein Augenblick!", im Freischütz zur Rache-Arie des Kaspar geworden. Bekannt ist der Ausspruch Beethovens: „Ich hätte nie geglaubt, daß das schwächliche Männchen, Weber, den Kaspar schaffen könne, einen Kerl, der wie ein „„Haus"" dasteht!" — Daß in diesem Hause ganze Etagen Beethoven gehörten, sagte er sich dabei nicht, weil dem wahren Genius nie das Geleistete, nur das noch zu Schaffende vor Augen ist. „Nihil actum reputans si quidquid agendum reliquit!" Selbst, als bereits Beethoven die Chor-Symphonie componirt hatte, gegen welche denn doch die herrlichen Ouvertüren Webers nur Lanzensplitter sind, verlor sich, in seinem Sinn, dieses Opus stupendum schon in der zehnten Symphonie, welche ohne Zweifel dem Symphonie-Styl eine neue Form, einen neuen Gehalt, einen erweiterten Umfang gegeben und in dem universo ihr Programm gefunden hätte. Nur ein Franzose, nur ein Conservatoire-Direktor, nur Fetis konnte fabeln, das höchst unbedeutende Allegretto posthume für Orchester (siehe den Buchstaben i, vierte Section des Katalogs), ein Fetzen der Windeln Beethovens, könnte ihr, der Namenlosen, Unendlichen, bestimmt gewesen sein! — Eine Verirrung der Conjekturalkritik sonder gleichen! —

Unerreicht, wie unvergleichlich steht Beethoven von dem Augenblicke im Fidelio da, wo er mit Leonoren allein ist, ihre Größe mit der seinigen mißt, mit ihr in das Rezitativ und Adagio ausbricht, welche unter dem Namen der Arie mit den drei obligaten Hörnern bekannt sind. Diese Arie, mit ihrem kühnen Allegro (O Du! für den ich Alles trug), ist das unerreichte Muster aller Opern-Hauptarien geblieben. Sie wurde in Zuschnitt und Wirkung maaßgebend für Weber in der Arie der Agathe, „Wie nahte mir der Schlummer.“ Die Steigerungen des Allegro (Ich folg' dem inneren Triebe), die, wie auf den Wink eines Magiers, in Blumen und Blüthen ausstrahlenden — drei Hörner, das zauberisch verwandelte Fagott — Alles dies ist tausendfach nachgeahmt, nie erreicht worden. Auf dieses Wunder einer Arie folgt das Finale mit dem Chor der Gefangenen, der auf einer gewundenen Figur der Fagotte, dumpfig wie Kellerluft, aus dem Orchester heraufsteigt, wie die Gefangenen selbst aus ihren Verließen! Der Effect dieses halblauten Hymnus an die Freiheit würde gewinnen, wenn man die Gefangenen nicht, wie es zu geschehen pflegt, aus der Couliſſe auf die Bühne treten ließe, sondern bei dem ersten Schauer des tiefen B in den Bässen die Thurmthüren öffnete, zu denen das Publikum die Gefangenen aus Versenkungen, gleichsam von den letzten Stufen der Kerker, auf die Bühne hinaustreten sähe, gerade wie sich die Figur der Fagotte in stufenartigen, ungleichen Intervallen aus dem tiefsten Grunde des Orchesters losringt.

Alles Folgende ist nunmehr der Unterwelt der Kerker ver-

fallen, aus der Beethoven als der höchste Ausdruck des Romantisch-Ungeheuren in der Oper hervorgeht. Florestans ist das Gefängniß Beethovens, unser Aller, ein Symbol der Hindernisse des Lebens, menschlichen Leidens, menschlicher Prüfungen. Dies ist es, was die Schicksalsmusik des Fidelio als eine in das Leben eingreifende wesentlich von der durch den Comthur im Don Juan vertretenen Geistermusik unterscheidet. — Zwei und dreißig Takte eines schauervollen, in F Moll versenkten unterirdischen Geschosses führen an die große Tenor-Arie Florestans (In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn), welche eine Oper für sich ist und nicht ihres Gleichen hat. Das Grab-Duett, das Terzett und Quartett, wo der die Rettung kündende Trompetenruf den Arm des Mörders lähmt, das namenlose Duett der Geretteten (O namenlose Freude), das Finale endlich, eine Hymne an die Freude, stellen Beethoven auf die Höhe Mozarts in der Oper, stellen ihn weit über Mozart, durch die Verwendung des Orchesters, durch das einheitlichere Zusammenwirken seiner Idee, durch die Schöpfung einer in ihren Resultaten für den denkenden und fühlenden Menschen fruchtbaren Schicksalsmusik, um es mit einem Wort zu sagen.

So hinterließ Beethoven durch ein einziges Werk eine Spur in der Oper, wie sie Rom in den eroberten Provinzen zurückließ, wo römische Monumente noch die Zeit herausfordern, sie zu zerstören. —

Verlassen wir hier den Fidelio, der nicht in Noten, in Thränen des Leides und Entzückens geschrieben wurde, weil

dieses außerordentliche Bühnen-Ereigniß nur Gegenstand einer Monographie sein könnte, welche damit eine latente Geschichte der Oper überhaupt übernähme, die im Fidelio in eine ihrer höchsten Spitzen ausliefe. —

Wichtig für das Verständniß des Kunstmärtyrerthums Beethovens ist zu wissen, daß er sein Leben lang der hohen Aristokratie im Schooße saß, welcher Sitz für den Eindringling, für den homo novus, eben nicht der weichste zu sein pflegt und dadurch charakterisirt ist, daß er den Günstling nur so lange duldet, als er zur Kurzweil dient, ihn jedoch unbedingt fallen läßt, wenn er unbequem wird, in allen Fällen aber seiner sich nur mit Maaß annimmt, und wenn es ohne zu große Mühe geschehen kann. Daß der protegirte Genius, wenn er ein Beethoven, seine Patrone überdauert und ihre selbst auf Kirchhöfen bereits vergessenen Namen, durch die Dedikationen unvergänglicher Werke, in ein immer neues Leben ruft, das wird übersehen, und die Geschichte, welche die Balançe von Patronat und Ruhm herstellt, kommt zu spät, weil sie die Geschichte ist. — Beethoven, dessen Werke die Errungenschaften des Lebens, den „Besitz" nur in der allgemeinsten Anwendung gelten lassen, die Institutionen des Lebens vielmehr korrigiren, Beethoven hatte lange Jahre im „Besonderen," in einer Kaste zugebracht, welche das Besondere ausspricht, bevor er die Ideenverbindungen seiner letzten Jahre, seine dritte große Stylmetamorphose, einging. Das adlige Gebahren und Vornehmthun war damals in Oestreich ein chemischer Aliquottheil der atmosphärischen Luft, der sich kaum

jemand entziehen mochte. Beethoven wäre sonst seinem Charakter nach der Erste gewesen, sich jedes Patronates zu entschlagen. Daß Beethoven der Vornehmste unter seinen Vornehmen war, konnten seine Zeitgenossen, konnte er selbst übersehen, wird heute Niemand in Zweifel ziehen. Der Vornehme ist nur dadurch vornehm, daß er der Repräsentant einer Idee ist, die sich über das Niveau des Alltäglichen erhebt. So fanden, insbesondere damals, der größere Grundbesitz und die von einem solchen unzertrennlichen Ideen einer natürlichen Suprematie, ja, traditionel gewordene Manieren, ihre vollständigste Repräsentation im Adel.

Daß die durch Beethoven vertretenen Ideen gleichberechtigte waren, durch ihren Zusammenhang mit dem Allgemein-Menschlichen ein diesem gleiches Leben behaupten, jene konkreten Ideen auch bereits überlebt haben, wie das Allgemeine immer das Besondere absorbirt; diesen Zusammenhang des Lebens mit der Kunst nachzuweisen, ist ein Hauptzweck dieses Buches. —

Man kann von der Kunst nicht sagen, daß sie in der Art des durch den Buchstaben sich aussprechenden Gedankens neue Lebensansichten wirke, oder, wie soziale und politische Umwälzungen, durch die Prüfung gewonnener Ideen das Allgemein-Menschliche fördere. Die Thätigkeit der Kunst ist keine so positive und materiell zu erkennende. Die Kunst Beethovens ist das Leben und wirkt auf dasselbe, weil sie, selbst edel, edle Gedanken in Umlauf setzt. Nun äußert nicht weniger Funktion und Leben Alles, was sich denken und fühlen

läßt. Dies ist es, was Shakspeare, der große Denker auf dem Theater, wie Beethoven der große Denker in der Instrumentalmusik, so ausdrücken wollen: Alles ist wahr (all is true). Wenn ich von einem Verstorbenen träume, so lebt er für mich. So Beethoven. Was durch ihn in unserer Seele zündet, zur nährenden Flamme heranwächst, das ist der Kern seiner Kunst, ihr Einklang mit dem Leben.

Untersuchen wir einen Augenblick die Stellung Beethovens in seiner Adoption durch den Wiener hohen Adel. Zu theuer erkaufen die Großen das Monopol, die Großen zu heißen, um sich nicht nach Umständen an den Kleinen dafür schadlos zu halten. Ein Augenzeuge hat dem Verfasser erzählt, wie er Beethoven zur Zeit der ersten Aufführung seiner Pastoralsymphonie im Jahre 1808 (siehe Op. 68) gekannt. Bei fast völlig leerem Hause wohnte dieser große russische Herr jener Aufführung im Theater bei, rief er allein beim Schlusse so lange und so ausdauernd Beifall, daß sich der große Mann im Orchester ihm hinwandte, um ihn freundlich zu grüßen. Damals (1808) sah man Beethoven oft bei einer der Löwinnen des Tages, bei der schönen Gräfin Fuchs, in die er, wie der Gräfin ganze Umgebung, im Stillen ein wenig oder sehr verliebt war. Wurde in diesen Abendzirkeln der Thee gereicht, diese „musikalischste“ Flüssigkeit; gingen dabei die fein geschnittenen Butterbrode von Hand zu Hand; klirrten und klapperten dazu die entsetzlichen Marterwerkzeuge der Teller, Löffel, Messer und Zangen, und von Wien kann man sagen: je schlechter der Thee, je vergnügter gehts zu;

dann wandte sich die an der Heißwasserhypokrene in Person beschäftigte Wirthin wol zu Beethoven und sagte: „nun, lieber Beethoven, spielen sie uns doch etwas!“ Damit aber war der Thee ein vollständiger und ästhetischer. Beethoven setzte sich immer gehorsam an den Flügel und ergoß sich für seine eigene Person in Fantasien, die dieser Gesellschaft verloren, für sie nur die hin zu nehmende Begleitung ihres Genusses am Theetisch, an ihren eigenen höchst persönlichen Vorzügen waren. Der Augenzeuge dieser Art des damaligen Wiener hohen Adels, von Beethoven etwas zum Thee einzunehmen, folgte regelmäßig Beethoven an's Instrument, um ihn hier von seiner Kunst erzählen zu hören. Russell sagt in seiner **Tour in Germany**: „Sobald Beethoven am Piano sitzt, scheint er völlig unbewußt zu sein, daß außer ihm noch irgend etwas in Existenz ist.“ Das fühlte auch der russische Graf. Beethoven, gewohnt der große Einsiedler in Wien zu sein, vergab den Leuten — ihren Thee und dachte wol nur der schönen Augen seiner unmusikalischen Wirthin. —

Beethoven war ein Hausfreund der Fürsten Lichnowski, Lobkowitz, der Grafen Browne, Brunswick, Thun, Erdödy, Personen, die Alle zu dem höchsten Adel Wiens gehörten. Aber auch hier, wo seine Stellung eine würdigere als an jenem Theetisch war, weil diese Menschen seiner würdiger waren, war dieselbe eine falsche, weil der Künstler auch für diese seltenen Ausnahmen in der höheren Gesellschaft der Eindringling bleibt, von dem es unbequem ist, annehmen zu müssen, daß

man ihm in geistiger Befähigung nachstehe. Beethoven war in diesen Kreisen nicht unempfindlich für das Vergnügen des Tanzes. Ein Mitglied der damaligen russischen Gesandtschaft in Wien hat den Verfasser versichert, ihm viel auf den beliebten Redouten begegnet zu sein, von denen Beethoven den Attache in später Nacht noch nach Hause zu begleiten pflegte, um die Eindrücke des Balles auf des Diplomaten Flügel auszutoben. Ob etwas von dieser Freude an Tanzbetrachtungen in den zweiten und dritten Theil des sogenannten Hoffnungswalzers von Beethoven übergegangen? (siehe den Buchstaben B., dritte Abtheil. des Katalogs). Die Strauß und Lanner waren noch nicht erschienen. Daß Beethoven die Redouten liebte, geht auch noch daraus hervor, daß Ries ihn dort zu finden wußte, als Beethoven eine Zeit lang ihn nicht sehen und bei sich empfangen wollte. Aber nie kam Beethoven dahin, im Takt zu tanzen. Diese positive Angabe eines treuen Schildknappen, Ries, wird nicht dadurch geschwächt, daß Berlioz sie in Zweifel ziehen wollen, weil Beethoven im höchsten Grade den Sinn des Rhythmus besessen haben müsse (Journal des débats 14. Aout 1852: Je me permettrai de ne point le croire. Beethoven posseda au plus haut dégré le sentiment du rhythme). Beethoven ist eine Verkörperung des Rhythmus, aber gerade in solchen Widersprüchen genügt sich zuweilen die Natur eines Genies. —

Die Bewegungen Beethovens waren linkisch und ungeschickt. Er ließ gewöhnlich fallen, was er in die Hand nahm, Möbeln spielte er übel mit, besonders kostbaren, aus lauter Vorsicht,

sie besser zu behandeln. Mehr als einmal verschüttete er sein Dintenfaß in's Pianoforte, in dessen Nähe er zu arbeiten pflegte. —

Höchst reizbar, war Beethoven bei der geringfügigsten Gelegenheit verletzt. Der Violinist Schupanzigh, der nach Beethovens Urtheil seine Quartette am besten vortrug, wollte eine Passage in dem ersten der drei großen Quartette, Op. 59, unbequem oder inpraktikabel finden, wie die Geiger sagen. „Glaubt er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich etwas aufschreibe?“ war die grobe, aber künstlerische Antwort. Ein anderes Mal besuchte Schupanzigh Beethoven auf dessen Bitte und fand ihn mit Schreiben beschäftigt. Zu einem Diner beim russischen Botschafter, dem Grafen Andreas Rasumovski, eingeladen, war Schupanzigh in weißer Weste und Halsbinde erschienen. Die Stunde drängte. Schupanzigh redete Beethoven an; als dieser ihn gar nicht zu bemerken schien und emsig fortschrieb, näherte er sich ihm mit einer lauteren Frage nach seinen Wünschen. Der in seinen Meditationen gestörte Meister tauchte eben die Feder bis auf den Grund seines Dintenfasses, mit dieser, mit der dicken Feder, welche die Abgründe der Messe in D gegraben, strich Beethoven hierauf Schupanzigh ein Kreuz über die weiße Weste, was ihn vollkommen Diner-unfähig machen mußte. „Er kann warten, dies geht vor“, waren hiebei die Worte Beethovens, seine Bewegung ein Wink auf die Thür. Man denke sich das Erstaunen des so angestrichenen ersten Geigers der Haupt-

und Residenzstadt Wien! — So umschnurren Insekten im Grase den seegentragenden Baum.

Die Ansichten Wiens über seinen größten Einwohner leben auf's Ergötzlichste in einer in dem schönen Wiener-Deutsch uns erhaltenen Phrase fort. Beethovens Anhänger heißen, sagt Schindler in dem Vorworte zu dem zweiten Nachtrage der bekannten Biographie, hieß in Wien ein Gegner aller andern Musik sein. Nach dem Tode Beethovens ging Schindler einen hochstehenden Mann um eine Anstellung an. Dieser erinnerte sich seines Zusammenhangs mit Beethoven, dessen tödtlicher Spott ihn nicht immer verschonte. „Da werden S' kan andere Musik mögen, als von Ihrem Beethoven! Es war a unausstehlicher Mensch!" lautete die Antwort, welcher die Ablehnung des Gesuches auf dem Fuße folgte.

Es ist zu verwundern, daß das so bodenlos tief unter dem Niveau Beethovenschen Geistes stehende Wien jenen Ausspruch: Es war a unausstehlicher Mensch! nicht zur Grabschrift gewählt, mit der Antistrophe:

Es giebt nur a Wien! —

Am unbefangensten beurtheilte den großen Mann sein erlauchter Schüler, der Erzherzog Rudolph. Selbst ein tüchtiger Mann in der Kunst, wußte der Erzherzog Beethoven zu beurtheilen, wie er beurtheilt sein wollte, als den bevorzugten Träger himmlischer Gaben. Das Verhältniß des Meisters zum kaiserlichen Schüler war aber auch kein gewöhnliches. Beethoven hatte seine Bedingungen gestellt. Vor Allem wollte

er mit seinem Schüler allein sein, wenn er ihn bei seinem Klavierspiel leitete, oder ihn in der Compositionslehre unterwies. Der Erzherzog hielt Wort. Beethoven begegnete nie Jemandem bei der Lektion, außer dem Erzherzog Karl, dem Helden von Aspern, für den er das Gefühl der Sympathie hatte, das große Geister verbindet. Wie hoch indeß die beiden Erzherzoge in der Meinung Beethovens standen, wie gern er sie auch sah, so brauchte doch nur die Stunde der Lektion bei Hofe, des „Hofdienstes," sagte Beethoven, zu schlagen, ihn zu vermögen, nach Vorwänden zu suchen, um nur nicht zu sein, wo er doch so gern war, wo es ihm warm um's Herz wurde, unter Kunst, Ruhm und Macht. Der Erzherzog Rudolph, dessen Name in dem Beethovens fortlebt, kannte und schonte diese Reizbarkeiten. Seine an Beethoven gerichteten Briefe unterschrieb er „Ihr freundwilliger Schüler," er war stolz auf den Stolz Beethovens ein Beethoven zu sein. Allein es half nichts, Beethoven blieb die Lektion widerwärtig. Die bloße Idee eines Zwanges, den er sich anthun müsse, und wäre es auch nur einen anderen Rock anzuziehen, war ihm schon unerträglich. Lud man Beethoven zum Essen ein, so war er verdrossen, der Sklave der Stunde eines andern zu sein. Ihm war die Zeit das Mittel, ein Motiv zu finden und zur Geltung zu bringen. Beethoven hatte auch noch die extravagante Idee, daß man zu Tische geht, wenn man Hunger hat, und nicht wenn eine Uhr schlägt. Ein großer Tag erschien indeß, an dem er die großen Sängerinnen Sonntag und Unzer in der Höhle des Löwen aufnahm, ihnen bei sich

ein Mittagsessen zu geben wagte. Diese Anstrengung zu Ehren der bürgerlichen Ordnung hatte zum Zweck, den berühmten Künstlerinnen des Näheren nachzuweisen, daß sie wol einen Schellfisch, Beethovens Lieblingsgericht, mit ihm theilen könnten, nichts in der Welt aber im Stande wäre, ihn zu vermögen, ihre Singparthien in der Chor-Symphonie, welche sie zu hoch fanden, zu ändern (siehe Op. 125).

* * *

Gegen das Jahr 1810 bildete sich Beethoven ein, Lust zum Heirathen zu haben. Die Frage: wen ein Beethoven heirathen können? hätte aber zuvorgehend, der Gegenstand einer Preisfrage werden müssen. Das sah Beethoven ein und blieb ledig. In einem ungenügenden Gasthausleben, das er der Tafel der Großen vorzog, in den Sälen der Wiener Aristokratie hatte Beethoven zu erfahren, daß ein Tropfen häuslicher Wahrheit Wolken künstlicher Wohlgerüche aufwiegt. Beethoven zog sich auf sich selbst zurück, als es zu spät war, sich eine entsprechende Häuslichkeit zu gründen. Deshalb und weil die Kunst Hand in Hand mit dem Leben, mit dem Menschen in dem Künstler geht, stehen die Produkte dieser letzten Jahre, die er nur noch in seiner eigenen großen Gesellschaft lebte, Beethoven selbst näher, sind sie mehr, wie die Erzeugnisse seiner zwei ersten Styl-Perioden, ein Ausdruck Beethovenschen Seins und Geistes, womit nicht gesagt sein soll, daß man deßhalb seine Lieblinge weniger in jenen ersten zwei Stylarten zu suchen habe. — Wer aber Beethoven, und nicht nur den unnachahmlichen Tondichter, der auch einen anderen Namen tragen können, wer den anderen Namen tragen können, wer den eigentlichen Beethoven kennen lernen, diese große Per-

sönlichkeit belauschen will, der kann diesen Beethoven nur in seiner letzten Stylmetamorphose finden. Das Maaß der in dieser Gedankenwelt berechtigten Zärtlichkeit der Gefühle ermesse man unter Anderm in dem Thema mit Veränderungen der Sonate Op. 109, in dem Adagio des Quartetts Op. 127, in der reizenden Cavatine des Quartetts Op. 130, in dem verzückten Cis Moll-Quartett. — Warum war auch Beethoven, was man nie ungestraft ist, ein Genie? — Diese Frage ist die Antwort, welche allein das Räthsel seiner außerordentlichen Erscheinung zu lösen vermag. —

In dem bisher Entwickelten soll keineswegs dem Protektoraten in der Kunst der Stab gebrochen sein. Es ist vielmehr für die Kunst und das Leben ein Glück, daß es bevorzugte Vermögenszustände giebt, die für Kunst und Künstler noch etwas thun und, dem zunächst, auch einem Menschen, der nur Mensch ist, den Genuß einer gelungenen Ausführung von Meisterwerken gewähren. Kommen bei der gleichen Vertheilung der Glücksgüter, wie sie die Communisten geträumt, doch ganze 75 Centimes auf den Kopf, mit denen noch nicht die dem bescheidensten Trio nöthige Beleuchtung erschwungen ist. — Eben so lehrt die Erfahrung, daß Vereine zu musikalischen Zwecken in ihrem Direktor leicht einen Napoleon finden, der nicht der Onkel, der Neffe ist, und seinem persönlichen und speciellen Vergnügen die Interessen der Kunst zum Opfer bringt. Es ist daher wichtig, daß solche Vereine, welche gewissermaßen das demokratische Prinzip in der Kunst vertreten und dabei selten viel Ehre einlegen, durch große, kunstgesinnte

Privathäuser, am nachdrücklichsten von einem Hofe, wo sich der Geschmack reiner erhalten kann, weil er keine Privat-Interessen zu verfolgen hat, im Schach erhalten und sowohl vor dem schläfrigen Wesen, das sich ihrer leicht bemächtigt, als vor Uebergriffen bewahrt bleiben, in welchem letzten Falle musikalische Vereine ihres Zweckes, das Schöne zu fördern, ganz verfehlen, und nur Gemüse des eigenen Küchengartens auftischen, statt des Schönen, weil es schön, und nicht nur, weil es von dem Kalliwoda der respectiven Oertlichkeit herstammt. Außer den großen musikalischen Häusern der Lichnowski, der Obersdorf (vergleich Op. 60), der Erdödys (Op. 70, Op. 102), der Ertmanns (Op. 101), der Browne, der Brunswick (Op. 57, Op. 77, 78), der Lobkowitz (Op. 67, 68, 74) kannte Beethoven auch noch die größten Geister seiner Zeit persönlich. —

Der Verfasser des Faust ließ es sich bei einem Besuche in Wien angelegen sein, den Componisten des Fidelio aufzusuchen. Die beiden großen Dichter gingen nach der ersten Begrüßung auf die „Bastei." Auf dem Wege wurde Beethoven auf jedem Schritte auf gut wienerisch, d. h. familiär-aufdringlich, gegrüßt, wie er denn, allgemein bekannt, zum Verbande des Wiener Lebens als öffentliche Person gehörte. Gruß-Demonstrationen sind aber ganz eigentlich in der Wiener Gemüthlichkeit begründet, weil sie nichts kosten, dem Grüßer aber eine gewisse Wichtigkeit in seinen eigenen Augen mit der Ueberzeugung geben, daß er selbst nicht unbemerkt bleiben könne, wenn er den Genius gnädigst tolerire und honorire.

Göthe, der zu jeder Zeit seines Lebens immer nur sich sah, verfehlte nicht, diese Wiener Grüße als ihm geltend zu erwiedern und Beethoven sein Erstaunen über diese außerordentliche Höflichkeit auszusprechen. „Man grüßt nicht Sie, man grüßt mich", war des Künstlers einfache Antwort. Als Göthe Minister geworden, ließ er den Brief seines Kunstbruders, in dem Beethoven ihn ersuchte, dem Weimarschen Hofe ein Exemplar der Messe in D im Manuscript anzutragen, ohne Antwort.

Am aufrichtigsten war und blieb Beethoven der treffliche Erzherzog Rudolph ergeben. Er war es, der ihn mit den großen Persönlichkeiten des Wiener Congresses bekannt machte. Der russische Botschafter am Wiener Hofe, der Graf Andreas Rasumovski (siehe Op. 59, 67, 68) stellte Beethoven dem Kaiser Alexander und der Kaiserin Elisabeth vor, welche Fürstin, durch ihre mit dem höchsten Liebreize gepaarte Majestät, Beethoven wahrhaft bezauberte (siehe Op. 30, 89, 92).

Macht und Reichthum, Geist und Schönheit, die menschlichen Möglichkeiten, waren von Beethoven gekannt. Sein Gedicht ist die Reconstruktion dieses Kosmos nach „seinen" Ideen. —

Theuer erkaufen auserlesene Köpfe den Vorzug, Welten in sich zu tragen und in die Erscheinung treten zu lassen. —

Welchen Haß, welche Verfolgungen hatte nicht der edle Geist Mozart, der König der Oper, in seinen Opern zu erleiden? Ein Befehl Kaiser Josephs mußte bei der ersten Aufführung der nozze di Figaro das Theaterpersonal zum

Singen zwingen, nachdem der intrigante Salieri (siehe Op. 12 im Katalog Beethovens), die unzuverlässige Bretterwelt gegen den göttlichen Meister und sein glänzendes Werk aufgewiegelt. Diese Erbärmlichkeiten, diese kunstschändenden Schleichwege hatte für Beethoven der Fidelio erneuert. Die Namen wechseln, die Menschen bleiben dieselben. Es giebt aber kaum etwas Empfindlicheres, als hartnäckige Verfolgungen in Kleinigkeiten, in den durchgehenden Noten des Lebens. Nur zu leicht erwacht durch sie in uns der schlafende Leu kleinlicher Gefühle. Was läge Beethoven heute daran, daß sein unsterbliches Werk, unter diesem oder jenem Namen, einem Publikum unwissender Theatergänger ohne Geschmack vorgeführt wurde? Nachdem er, wie wir gesehen, seine Oper ganz umgearbeitet, ja neu geschaffen, war sein Wunsch und Wille, einer neuen Partitur auch einen neuen Namen zu geben. Er wollte statt der Leonore nur noch etwas von einem Fidelio wissen. Unter diesem Namen sollte die Oper gegeben werden, als am Tage der Aufführung der Theaterzettel abermals die Leonore brachte. Bis auf eine Winkeldruckerei für Theaterzettel, sollte der große Mann in Wien Alles gegen sich haben. — An solchen Nadelstichen, für die Beethoven besonders empfindlich war, ließ die Kaiserstadt es nie fehlen.

Gewiß hätte Beethoven noch Größeres, ja das Höchste in der Oper geleistet, wenn die Verfolgung und Verdächtigung der Leonore durch den Fidelio, des Fidilio durch die Leonore ihn nicht auf immer vom Theater zurückgeschreckt hätte. Vergebens wandte man sich im Jahre 1823 an ihn, mit dem

Vorschlag, für die liebliche Sonntag, welche Deutschland bezauberte, eine Oper nach dem Text der Melusine von Grillparzer zu schreiben. Eine Zaubernymphe, wie diese Melusine, hätte sich Beethovens Kunst gern aus der Tiefe des Meeres heraufgeholt, der Verfasser der Ahnfrau, Grillparzer, war nicht weniger der beliebte und geehrte Bühnendichter des Tages, ein tüchtiger Waffenbruder, aber Beethoven sah nur das Schicksal seiner ersten Oper und wollte daran genug haben. Eben so hatte der Baron Biedenfeld, in Auftrag des impressario der Wiener italienischen Oper, Dominique Barbaja, eines Theaterbluthundes, wie sie Italien zeugt, Schillers Ballade: Die Bürgschaft zu einer Oper in drei Akten nach den in den Schillerschen Gedichten zerstreuten Texten bearbeitet. Auch diese Idee gefiel Beethoven, dem das volle Herz Schillers verwandt war, dessen Alles Schöne durchdringender Geist in jener Blüthezeit deutscher Literatur und deutscher Sprache zu Hause war. Beethoven wollte nur, daß der Componist der Schweizerfamilie, der so viel hochzeitlicher gesinnte Weigl, den zweiten Akt der Biedenfeldschen Oper, das Hochzeitsfest, componire, weil, hörte man Beethoven äußern, ihm selbst solche seelige Heiterkeit nicht zusage (siehe Biedenfeld: die komische Oper S. 116).

Durch eine unebenbürtige Verbindung mit Weigl, zu dem Beethoven wie Feuer zu Wasser paßte, hätte aber nie ein Ganzes entstehen können, und Barbaja, obgleich ein eingefleischter Italiener, beabsichtigte aus Kassa-Rücksichten jährlich eine große neue deutsche Oper in der Konkurrenz mit

dem italienischen Repertoir zu geben. Ein pasticcio, ein „imbroglio-Beethoven-Weigl,“ sagte ihm italienischer Theaterinstinkt, konnte dazu nicht genügen. Beethoven erinnerte sich seinerseits nur immer der ihm durch Fidelio geschlagenen Wunden. So ging Alles auseinander und die Welt sah Beethoven nur einmal auf dem Theater, denn die Melodramen: Die Ruinen von Athen (Op. 114), König Stephan (Op. 117), die Musik zum Egmont von Göthe (Op. 84) kommen erst in zweiter Reihe in Betracht.

Das Leben Beethovens verlief in Wien, über dessen nächste Umgebungen der in seinen Ideen immer von Wien abwesende Künstler, leiblich, nur im Jahr 1797 auf einer Reise nach Berlin hinauskam, wo er sich am Hofe König Friedrich Wilhelm des Zweiten mit Duport in den beiden dem Könige gewidmeten Sonaten für Piano und Violoncelle hören ließ (siehe das Nähere bei Op. 5). Ein Bad in Ungarn; im Jahre 1812 eine Ausflucht nach Töplitz, eine frühere nach Preßburg und Pesth, weiter brachte es Beethoven nicht. Der Erfindung jagt man nicht nach, Reisen gewähren nicht, was man nicht schon in sich besitzt, machen den Künstler nicht zu dem, was er nicht bereits ist. Seitdem Bernhard Romberg, der zuerst nach Spanien vordrang, wo er in der königlichen Kapelle zu Madrid ein nur aus alten, werthvollen Saiteninstrumenten bestehendes Orchester fand, von dessen Wirkung ihn der Verfasser noch in St. Petersburg mit Entzücken sprechen hörte, in Spanien selbst aber 1845 keine Spur mehr vorfand, seitdem dieser Marco Paolo der Virtuosen das Zeichen zum Reisen gegeben,

und Hummel seinem Beispiele gefolgt war, haben es die Künstler für ihre Pflicht gehalten, sogenannte Kunstreisen zu unternehmen. Reisen! — „Weiß ich doch nicht, welch' ein Zauber in dem Tone eines Posthornes liegt!" konnte noch Thümmel ausrufen, wiederholt die, in hundert Jahren noch nicht verblühte Posthornpoesie der „empfindsamen Reise von Sterne," das Einzige, was noch vom „Reisen" geblieben, nachdem, seit dem Notturno von Louis Spohr für Janitscharenmusik, Posthörner nur noch bei Gartenmusiken verwandt werden. In den ersten Jahren dieses Jahrhunderts hatte eine Reise nach Rom und Neapel mehr Interesse und bot mehr Schwierigkeiten, als jetzt eine Reise um die Welt. Wer Rom gesehen, war, bei der Rückkehr aus dem Lande hinter den Alpen, ein großer Mann in seiner Stadt; wer bis nach Athen gekommen, ein zweiter Byron, dessen Dichterreisen auf dem mittelländischen Meere lange für Weltumsegelungen galten. —

Mozart und Göthe wußten ihr Leben lang von der „ewigen Stadt" zu erzählen, die sie so glücklich gewesen zu sehen, die ihr Gedanke zu bewohnen nie aufhörte. Wer nicht hingekommen war, wie Schiller, Beethoven, Hoffmann, Weber, hatte wenigstens sein Leben lang sich hingeträumt (vergleiche Op. 75 im Katalog Beethovens). Eine Reise in das Land der Kunst war man damals in den gebildeten Ständen seiner Bildung schuldig, und der verwegene Neuerer, der sich nach Paris wagte, war damit in deutschen Landen ein kleiner Napoleon, vor dessen Palnen man sich durch Stadt- und Reichs-

verfassung zu schützen hatte. In der italienischen Reise Göthes hat Rom etwas Unerreichbareres als Cachemir und Tibet, etwas Undurchdringlicheres und Geheimnißvolleres als die Königsgräber in Theben, so oft der große deutsche Reisende von der Campagna, von den Springbrunnen der Piazza Navona, vom Pantheon spricht. Der in Göthe, lebendiger als in dem heutigen Rom, lebende Karnaval war damals das unwahrscheinliche Blendwerk eines orientalischen Mährchens. Noch in der Corinna des Staël sind das Kapitol, das Kolyseum eine Art architektonischer Mythe. — Der Geist überflog damals Räume, welche jetzt die Mechanik beseitigt; der Geist schwang sich in das phantastische Land, das noch hinter jedem Walde, hinter jedem Berge lag, das Beethoven so gut kannte, wo man heut' zu Tage nach einem Billet zweiter Klasse frägt.

In unseren Tagen ist das Reisen zu einer Gelegenheit herabgesunken, materielle Genüsse in größerem Maaßstabe zu haschen. Dazu haben die erleichterten Verbindungsmittel gewirkt, zu keinem Aufschwung der Reisen in ihrer Bedeutung. Wo Alles leicht, ist auch kein höheres, an Hindernissen erst sich bewährendes Streben. Das Interesse selbst an unseren Wünschen steht im nächsten Verhältniß zu den Hindernissen, welche sich ihrer Gewährung entgegenstellen. Und so macht man denn noch Reisen und recht viele und recht große, das Reisen hat indeß aufgehört, wo man nur noch per Dampf ankommt. Dadurch ist aber aller Originalität, die man an einem gegebenen Orte durch gegebene Verhältnisse und

Umgebungen erlangen mögen, von Haus aus der Kopf abgebissen, weil es kein Besonderes mehr giebt. Jede Stunde in dem Leben unserer Künstler soll auch noch die Gelegenheit eines Triumphes, oder wenigstens die eines Romans in Aktion sein. Da sind denn Eisenbahnen in allen Dingen nöthig befunden, auch in den Sitten angelegt worden. Die gefährlichsten sind diejenigen, deren „Tunnel" durch das Herz führen. So gehen wir entschieden schneller, wie unsere Väter, am schnellsten zu Grabe, ohne deshalb weiter zu kommen. Alle Kunst zeigt vielmehr einen gewaltigen Rückschritt, eine Verflachung ins Gewöhnliche, Modische und Einträgliche. Ein geistreicher Künstler schreibt im April 1854 aus Paris einem Freunde diesseits des Rheins: „Die Klavier-Conzerte grassiren jetzt besonders unter den Kindern und machen entsetzliche Verheerungen. Ich habe mir Pianisten-Pocken einimpfen lassen und sehe dem Verlaufe der Saison ruhig zu. Aber ich hüte mich doch vor allzu naher Berührung und habe selbst gute Bekannte, die in den Hospitälern Herz, Pleyel und Erard (Conzert-Lokale in Paris) ihre Krankheitsstadien durchmachten, aus Vorsicht nicht besucht. Dagegen rauche ich viel, was gegen Conzert-Miasma sehr bewahrt; kleide mich warm, lebe still, ohne Excesse und hoffe so, die Conzert-Saison ohne Gefährde zu überstehen."

Beethoven schrieb 1812 an Bettina aus Töplitz: „Dem Göthe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt, und daß man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört sein will; Rührung paßt für

Frauenzimmer, dem Manne muß Musikfeuer aus dem Geist schlagen." Eine kräftige Beethovensche Variation des durch entnervende französische Wohlgerüche in Literatur und Kunst der Welt allmählich unverständlich gewordenen, alt stoischen Grundsatzes: „Der Weise erbarmt sich, hat aber kein Mitleiden, weil er die Leiden Anderer außer sich fühlt, Natur und Eigenschaft derselben erkennt, ohne sich ihnen als Theil zu vermischen und selbst zu leiden."

Auf diese Weise sind im ganzen Beethoven die Einflüsse der ihm geläufigen Ideen der Alten herauszufühlen. Er ist darin wie das neue Rom, dessen Bedeutung und Seele man in dem alten zu suchen. So wird man in Beethoven immer wieder auf den Laokoon stoßen, auf Naturtrauerspiele für das ganze menschliche Geschlecht. Noch in der Chor-Symphonie, noch in seiner Hymne an die Freude seufzt die Kreatur über die unerläßlichen Leiden des Guten und Gerechten (justi et boni); schaudert sie noch aus den elektrischen Flammenkreisen der Verzuckung in ihr Unvermögen zurück. Dem Gleichmaas der alten Welt in Gefühl und Ausdruck entsprang die durchsichtige Form des Septetts, und doch ist das Septett, wie höchst vollkommen es auch in sich sein mag, nur ein Splitter vom Kolyseo Beethovenscher Bauordnung, ein Torso des ganzen Cyklus der durch Beethovenschen Geist erregten Vorstellungen. In dieser Beziehung ist auf das Septett anzuwenden, was man im Norden von dem südlich durchglühten Marmorklumpen des vatikanischen Ringerkörpers (Torso) fühlen wollen, und auch Beethoven war ein Ringer: „man findet nichts von alter

Kunst, wo Kernstärke schöner und vollfleischiger, Alles in der lebendigsten Form mit der feinsten Wahrheitsliebe so abgewogen wäre. Es ist recht das höchste Vermögen, in höchster Bescheidenheit und Schönheit.“ Und so im Septett, und das wollen die Worte Beethovens sagen: „Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Mann muß Musikfeuer aus dem Geiste schlagen,“ Worte, die das Septett an der Stirne tragen könnte. Oh! des reizenden Gebildes, in dem, für jene Zeit, markige Kraft vorherrscht. Und doch nur ein Splitter! Ein so unendlicher Begriff ist Beethoven.

Die drei letzten Jahre seines Lebens lebte Beethoven zurückgezogen von gesellschaftlichen Kreisen. Seine in vollständige Taubheit übergegangene Harthörigkeit, wirkte hiezu wol am meisten, andrerseits fühlte sich der reizbare Künstler durch den Weihrauch verletzt, der einem neuen Theaterstern, der Rossini maaßlos zu Theil wurde. Auf der Bühne, wo Gluck und Mozart geherrscht, in die ein neuer Lichtstrahl mit dem Fidelio gedrungen, hörte sich das Wiener Publikum trunken an italienischen Trillern, Koloraturen und was dem sonst anklebt und Mittel mit Zweck verwechselt. Die Oper war nur noch eine Zuckerbäckeranstalt in Tönen. Hören wir einen Brief von Beethoven an Rochlitz vom Jahre 1822: „Was wollen Sie in Wien hören? Fidelio? Den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Conzerte? Da orgelt jeder nur ab was er selbst gemacht. Die Solo-Sachen? Die sind

hier längst aus der Mode" (Für Freunde der Tonkunst 4. B. p. 355). Ein Urtheil, das in diesem Munde inapellabel ist.

Beethoven war und blieb vergessen über diesem Konflikt aller Gefühle des Anstandes und der Würde, einer sich selbst achtenden, vor Allem schönen Kunst, mit rein sinnlichen, dem bloßen „Baal" im Menschen huldigenden Elementen, welche nicht sowol das Publikum verkehrten, denn jedes Publikum ist nur die Wetterfahne der Mode, als die Künstler für alles Große unempfänglich machten. Ein Erwachsener, welcher nach einem guten Buche verlangt und dem man eine Bilder-Fibel in die Hand gäbe, wäre verletzt; der Wiener Musiker blies, strich und paukte ohne Unterschied, Rossini wie Mozart, Paër wie Beethoven, da doch schon in den zweiten Violinen Beethovens, in den unteren Etagen seines Orchesters, eine Bedeutung liegt, die dem Blaser, Streicher und Pauker nicht entgehen kann und ihm ein sta viator! heroem calcas zuruft. — So tief war aber der Geschmack in Deutschland ausländischer Mode gegenüber gesunken, daß Deutschland wieder einmal durch das Ausland an sich erinnert sein wollte. Eine Stimme, in der sich eine gewisse Ironie des Schicksals deutscher Kunst kaum verkennen läßt, erhob sich damals für Beethoven, inmitten des gottlosen Paris, wo man Beethoven für einen Halbverrückten hielt, weil ein lebender Deutscher nicht gut etwas Anderes sein kann, denn erst, wenn sie todt und begraben, wo möglich einbalsamirt sind, werden die Deutschen regelmäßig zu den maaßgebenden Größen in aller

Kunst und Wissenschaft. Es war im Winter 1823, in einem ausgesuchten Kreise von Musikern, als Rossini, das in den Zenith seines Ruhmes getretene Tagesgestirn, in Paris von Deutschland sprach, und dabei gegen Weber zu Felde zog, dessen jüngste Erfolge im Freischützen Rossini verdrossen, an dessen tiefgreifende deutsche Schöpfung der Componist des losen Tancredi den Maaßstab italienischen Unfugs mit Noten legte. — „So giebt es jetzt gar keinen guten Componisten in Deutschland?" unterbrach Rossini ein wissensbegieriger Pariser. — „Doch," antwortete Rossini, „in Wien habe ich eine(!) Symphonie von Beethoven gehört, die das Großartigste ist, was in dieser Art geschaffen wurde." Dabei setzte sich Rossini an das Piano und spielte Einiges aus dem Andante der C Moll-Symphonie, auf das er „Cavatinen-Absichten" haben mochte.

Beethoven war ungerechter gegen Rossini gewesen, nachdem er nur zweien Vorstellungen der italienischen Oper in Wien beigewohnt hatte, ohne auch nur etwas von ihnen hören zu können. Diese Truppe bestand aus den trefflichen Künstlern Lablache, der schon damals an die Majestät des Neptun erinnerte (pare un elefante, sagt von ihm Donizetti im Campanello); Donzelli, dem unvergleichlichen Rubini, einigen Varietäten von ini und elli, aus der berühmten Sängerin Fador-Mainville, der reizenden Sonntag, der leidenschaftlichen Unger, der Vorläuferin der Schröder-Devrient, welche den Fidelio zu seinem höchsten Ausdruck bringen sollte. — Beethoven las die Partitur des barbiere di Seviglia, dieses quell-

frischen Bildes südlich sinnlichen Lebens. „Aus Rossini," sagte er, „hätte ein großer Componist werden können, wenn ihm sein Lehrer öfters eine Tracht Schläge appliziren wollen." Hierin irrte Beethoven, gereizt, wie er war, wie er es sein konnte. Die Lehrer eines Rossini sind die Luft Italiens und sein Genie. Daß man Niemandem den Componisten einbläue, wußte Beethoven am besten. Auch ohne alle Schläge hätte somit nicht nur ein großer Componist aus Rossini werden können, ist ein großer Componist aus ihm geworden. Der Charakter Beethovens ist sittliche Schönheit; der Charakter Rossini's elegante Sinnlichkeit, da wurzelt nichts im Reich des Unendlichen, sondern geräth nur mehr oder weniger an einem guten Küchenfeuer. Was Rossini besser gelang, Musik oder Makaroni, die er selbst in silbernen Geschirren zu bereiten pflegte, bleibt daher auch zweifelhaft, und ist nur so viel gewiß, daß Niemand in dem Haushalte Beethovens auch nur einen irdenen Topf auffinden mögen. Aber deshalb ist Rossini nicht weniger eine primirende Erscheinung, ein Opern-Componist ersten Ranges. Beethoven mag zu seinem ungerechten Urtheil gekommen sein, weil der Barbier nur Melodie, seine harmonische Seite Spülwasser ist. Es fragt sich aber: ob ein Süjet dieser Art nothwendig harmonisch bedeutend zu sein hat? In Rossini lassen sich drei Stylarten unterscheiden, sonst hat dieser musikalische Feuerwerker freilich nichts mehr mit Beethoven gemein. Seine erste Manier, eine Unzahl bereits vergessener Opern, bezwecken den Sinnenkitzel eines italienischen Publikums, das schlecht gegessen, aber gut spazieren gefahren, und, weil es Nacht ge-

worden, vom Corso in's Theater kommt, wo es sein Leben mit granite und sorbetti fortsetzt, von Zeit zu Zeit eine cavatina, ein Stückchen Zucker unter der Form von Musik einnimmt, Alles Uebrige aber pezzo di sorbetti bleibt, weil nach der Anstrengung, den Tag zu Ende zu bringen, überhaupt nur noch Eis zu essen ist, man nur noch in den Logen Visiten und conversazione macht, nicht „musikarbeitet!" — In dieser ersten Opern-Plejade Rossini's liebt man sich, erwürgt man sich, ohne daß ein so geringer Unterschied in der Situation einen im Charakter der Musik hervorbringt, der die große Trommel, die banda, im Geringsten zu beeinträchtigen vermöchte. Zu dem zweiten schon ernster gemeinten Style Rossini's gehören die Opern, in denen bereits ein glänzend dramatisches Element, neben allem früheren Unfuge, auftritt, und die wir deshalb die Rossinischen „Mischlinge" nennen möchten, wie der Otello, die Gazza ladra, die Semiramide, Cenerentola, die Belagerung von Corinth, Opern, bei denen Schönheiten ersten Ranges unterlaufen, wenn gleich Rossini in nur zwei Jahren (1816 — 1817) ganze sieben solcher Opern zu Stande brachte. Den dritten, den pompösen Styl des italienischen Agitators bilden die großen Ensemble-Stücke im Mose, welche zwar noch lange kein Aegypten sind, aber immer daran erinnern, etwa wie der Obelisk auf dem Lateranischen Platze in Rom an die Pyramiden erinnert. Die erhabene Figur des Moses, des einzigen Menschen in der Geschichte, der eine göttliche Gesetzgebung zu verkünden hatte, konnte nur dem Meißel eines Michel Angelo, keinem

Rossini gelingen. Der Wilhelm Tell Rossini's ist ein großes dramatisches Prachtstück, ein Meisterwerk des Geschmacks, insbesondere. Die berühmt gewordene Ouvertüre, malerisch combinirt, höchst effektvoll, wie denn effetto! effetto! das Feldgeschrei eines Rossini bleiben mußte, fing damit an, sich die Herzen der Violonzellisten durch das den obligaten Violonzells überwiesene Andante zu gewinnen. Die weiteren Herzen folgten, fortgerissen vom Strudel der stretta, aus der auf Tanzböden der „sanfte Heinrich" werden sollen. Habent sua fata libelli! Wie so ganz anders behandelte Beethoven in der Egmont-Ouvertüre, die ähnliche Idee eines Triumphes!

Der Sturm in der Tell-Ouvertüre ist eine elegante „tempête dans un verre d'eau," und wer je denselben mit dem Sturm in der Pastoral-Symphonie Beethovens zusammen stellen wollen, verwechselt Grundbegriffe (siehe diese Pariser Urtheile bei Op. 68 im Katalog.) —

Beethovens Geist gegenüber, ernst gemeinter Instrumentalmusik verglichen, ist die Ouvertüre Rossini's, in der er reichlich so viel wie Weber für seinen Oberon gethan zu haben glaubte, nur ein Kinderhöschen aus Bombassin, ein instrumentales Theaterexperiment, dessen Tage in der Geschichte des Ouvertürenstyls gezählt sind.

Der Verfasser sah Rossini im Winter von 1828 auf 1829 an seinem Tell in Paris arbeiten, wie der divino maestro sonst in Italien seine Partituren zu Stande zu bringen pflegte, unter rauschenden Freuden, das Glas in der Hand! — Der Verfasser hat keinesweges des glänzenden Abendes der zweiten

Vorstellung des Guillaume Tell, an der großen Oper in Paris, im Mai 1829, vergessen. Aber auch die gelungensten Ausführungen ersetzen nichts der Seele, bleiben hinter dem inneren Kunstleben zurück, das in den Werken von Meistern liegt, die einer Stimme von oben, keinem Wink von Paris folgten. Plus semper intelligitur quam pingitur et cum ars summa sit tamen ingenium ultra artem est. Das Trio auf dem „Rütli" steht, wie die Naturszene über dem Vierwaldstättersee, „wo die drei Quellen rauschen," unerreicht da, und wird am wenigsten je von dem anderen Extrem erreicht werden, von der Richtung, welche die Melodie der Situation opferte, von den scholastischen furchtbaren Gelehrten, die in der Musik die Lösung harmonischer Räthsel sehen, welche ihnen mehr Vergnügen als dem Zuhörer machen, die keinen Stoff beleben, sondern allererst von einem solchen zu harmonischen Heldenthaten belebt werden.

Das „so genannte" Requiem von Rossini ist auch ein Mischling. Der glückliche maestro will dasselbe dem Eindrucke verdankt haben, den die gothischen Kirchen in Spanien auf ihn machten. Dieses in manchem Einzelnen reizende Werk macht, wenn man die Kathedralen von Burgos, Toledo und Sevilla aus der Anschauung kennt (siehe des Verfassers Buch: Aus dem Tagebuche eines Livländers, Wien bei Gerold), den Eindruck eines in diese feierlichen Räume, welche eine unbekannte Sprache in Stein zu reden scheinen, verlegten Pariser Vaudevilles, mit ernsten Situationen, selbst wenn ein Rubini das „cujus animam" singt.

Die Frage: ob Rossinis berühmte Spektakel-crescendos, in denen oft der ganze Geist, der ganze, so zu sagen, mit Brechstangen gewonnene Effekt eines musikalischen Momentes liegt, seine dem Lärm eine unkünstlerische Bedeutung einräumende Erfindung sind? — oder der Ursprung dieser crescendos nicht vielmehr in der ersten, bereits 1805 komponirten Ouvertüre Beethovens zur Leonore zu suchen? werden wir an seinem Orte untersuchen. Zu bemerken ist im Allgemeinen, daß die eigentlichen Bluthengste Rossinischer crescendos leeres Stroh dreschen, indem sie unverändert dieselbe Note vom pp zum ff nüanciren, Beethoven aber nie in der Physik des Schalles experimentirte. Nichts charakterisirt Rossini besser, als folgender gastronomischer Zug. — Noch im Winter 1854 verschrieb sich Rossini über die Post aus Modena nach Florenz eine Kiste zamboni (Schinken) und capelletti (ein Gebäck, das ein gewisser Pannone in Modena vorzüglich liefert — und das in den Opern Rossini's nicht vorkommt). Beim Empfange der Kiste ladet Rossini seine Freunde zum Schmause. Italiener lassen sich so etwas nicht zweimal sagen; Essens und Lobens kein Ende. Rossini wurde durch diese zamboni und capelletti so begeistert, daß er, was er seit langen Jahren nicht mehr gethan, an das Piano eilte und zum Entzücken seiner Zamboni-Gäste, die sich besser auf Schinken, als auf Phantasien verstehen mochten, lange phantasirte. Die Zeitungen in Florenz brachten Sonette auf zamboni, die den göttlichen maestro neu zu beleben vermocht; dieser verschrieb eine neue Sendung in einem Briefe, der so

anfängt: der Schwan von Pesaro an den Adler der Wurstfabrikanten (il cygno detto di Pesaro all' aquila dei salsamentari). Was den Menschen in Beethoven auszeichnete, war: Würde in der Achtung seiner selbst; fand diese auch nicht immer den richtigen Ausdruck im Leben. In Italien sind Greise verboten und besteht die Würde eines solchen darin, sich gute Zähne und einen gesunden Magen zu erhalten. Die Liebe ist die Hauptsache, hörte man Rossini sagen; sie allein schafft Meisterwerke. Unaufhörlich redet man mir von dem Zauber des Ruhmes und den Reizen der Arbeit. Der Ruhm ist eine Illusion und die Arbeit eine Last. Nur die Jugend findet in dem Ruhme einen Zauber und nur ihr wird die Arbeit leicht. Der Mann aber, dessen Herz und Sinne durch das Alter abgekühlt sind, ist schon halb todt, denn er entbehrt die einzigen wirklichen Genüsse, die es auf der Welt giebt. Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella misseria (vergleiche die Romanze des Gondoliers im letzten Akte des Othello), d. h. es giebt nichts traurigeres als 50 oder 60 Jahre alt sein neben einer schönen Frau." Diese Worte Rossini's sind denn auch diejenigen Texte, die er am wiederholtesten in Musik gesetzt hat.

Als die Bedrängniß und Noth, in welche die ernste Kunst Beethovens in Wien gerathen, am höchsten gestiegen war, weil man den Werth der losen aus Italien gekommenen Speise maaßlos übertreiben wollen, da fanden sich im Februar 1824 unter der halben Million Einwohner Wiens ganze 29 Kunst-

freunde zusammen, nicht einmal 30, die den lebendig unter ihnen begrabenen Ossian in einer Adresse angingen, seine große Leier für ein Konzert zu stimmen, in welchem die höchsten Spitzen bekannter Kunst, die Chor-Symphonie und die Messe in D, zur Aufführung gebracht werden sollten.

Diese Adresse hatten unter Andern unterschrieben der Fürst Lichnowski, die Grafen Palfy, Stockhammer, Czernin, Dietrichstein, Fries (siehe op. 23, 24, 29) Moritz Lichnowski (op. 90), die Musikhandlungen von Artaria und Steiner, von Künstlern nur Leydesdorf, der Abbé Stadler, Anton Diabelli und Karl Czerny, welche in dieser ihrer Unterschrift länger leben werden, als in ihren Compositionen. Dieser vielbesprochenen Adresse entnehmen wir folgende Stellen: „Alle, denen Kunst und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenstand des bloßen Zeitvertreibes sind, deren Brust ein Gefühl des Göttlichen in der Musik belebt, sprechen zu Ihnen mit uns. Noch ist den Bewohnern Wiens der Sinn nicht erstorben für das, was im Schooße ihrer Heimath Mozart und Haydn Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat. Um so schmerzlicher aber müssen wir es fühlen, daß in dieser Königsburg der Edelsten fremde Gewalt sich hineingedrängt, Erscheinungen den Reigen führen, welche sich keiner Verwandtschaft mit den fürstlichen Geistern des Hauses rühmen können;

daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen der Sinn für Reines und ewig Schönes sich verdüstert und schwindet. Wir wissen, daß eine große kirchliche Composition (die Messe in D, op. 123) sich an jene erste angeschlossen hat (Messe in C, op. 86), in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Lichte des Ueberirdischen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. Wir wissen, daß in dem Kranze Ihrer herrlichen noch unerreichten Symphonien eine neue Blume glänzt (die Chor-Symphonie).

Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allen als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden auf den Ehrensitz der Musen lagert und eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht?" —

Der so lange vergessene große Mann konnte sich einen Augenblick auf dem ihm gebührenden Platze erblicken! Als Beethoven nach Abgabe der Adresse mit Schindler allein war, trat er an's Fenster, sah unverwandt dem Zuge der Wolken nach, auf denen sein Geist so oft geschifft, und sagte dann gerührt: „es ist doch recht schön, es freut mich!" Mit so Geringem läßt sich der Genius genügen. Man will heut' zu Tage in Weihrauchwolken ersticken und hat doch nicht genug!

Nach einer Adresse, die den Mund so voll genommen, daß

kein Wiener Milch-Bräzel mehr hineingepaßt hätte, wäre es Pflicht der Unterzeichner der Adresse gewesen, etwas mehr als ihre bloßen Namen an die gute Sache zu setzen, Maßregeln zu treffen, die dem Künstler, der Kunst in seiner Person eine Demüthigung mehr ersparen mögen. Das wäre aber weit über alle Wiener Gemüthichkeit gegangen, die zwar recht viel und recht schön von der „Verwirklichung ihrer Ideale" gesprochen, aber damit noch nicht in die Ausgabe eines einzigen Kreuzers gewilligt hatte. —

Sechs Wochen wurde, zur höchsten Peinigung Beethovens, über Lokale gestritten, über Eintrittspreise und andere ihm höchst unverständliche und widerwärtige Dinge, über die er verwünschen mochte, die Meisterwerke, denen der unfruchtbare Hader galt, auch nur geschaffen zu haben. Seine Entrüstung über diese Rücksichtslosigkeit spricht sich in folgenden Zeilen aus: „Ich bin nach dem sechswöchentlichen Hin- und Herreden schon gekocht, gesotten und gebraten. Was soll endlich aus dem Konzerte werden, wenn die Preise nicht erhöht werden? Was mir bleiben nach so viel Unkosten, da die Copiatur allein 800 Gulden kostet? —"

Es wurde, wie immer, viel gesprochen, nichts erreicht, da eine Erhöhung der Eintrittspreise, über die man auch nur einmal weniger in den „Sperl" gekommen wäre, in Wien für eine gesellschaftsgefährliche, anti-gemüthliche Demonstration gelten müssen.

Andrerseits hatte man eben kein leichtes Spiel mit Beethoven, dessen Ideen mit den Stunden des Tages zu wechseln

pflegten, wenn sie nicht seiner Kunst angehörten. Um seinen Unschlüssigkeiten zu begegnen, nahmen der Graf Lichnowski, Schupanzigh und Schindler zu einer unschuldigen Kriegslist ihre Zuflucht, deren Folge einen bezeichnenden Beweis der außerordentlichen Reizbarkeit Beethovens liefert. Man wollte sich gleichsam zufällig bei Beethoven zusammenfinden, die Bedingungen des Konzertes, schon der Taubheit Beethovens halber, schriftlich festsetzen und dann zum spätern Ausweis von ihm unterschreiben lassen. Es ging Alles nach Wunsch. Kaum hatte man sich indessen getrennt, als Beethoven die Absicht, ihn in dieser Art zu einem Entschluß zu bringen, durchschaute und, so sehr er den Wunsch theilen mußte, der Sache ein Ende gemacht zu sehen, in wahrhaft komischem aber nichts destoweniger glühendem Zorn folgende, durch ihren grobkörnigen Lakonismus bemerkenswerthe Schreiben erließ:

An den Grafen Moritz Lichnowski.

Falschheit verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht Statt.

An Herrn Schindler.

Besuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie.

An Herrn Schupanzigh.

Besuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

Das letzte Billet bezeichnet in seinem nur vom Herrn zum Dienstboten gebrauchten er die Entfernung, welche im

Sinne Beethovens eine erste Violine von dem Meister trennt, welcher derselben ihre Noten vorschreibt.

Das vielbesprochene Konzert wurde endlich, nach drei Monaten voller Widerwärtigkeiten und Täuschungen, im Hoftheater am Kärnthner=Thor zu gewöhnlichen Preisen gegeben und brachte 2220 Gulden Wiener Währung oder eben so viele Franken Einnahme. — Von diesen blieben Beethoven ganze 420. In der Kaiserlichen Loge sah man Niemanden, obgleich Beethoven sich bequemt hatte, persönlich sämmtliche in Wien anwesende Glieder des Kaiserhauses einzuladen. Als Rossini zum ersten Mal (März 1822) nach Wien gekommen war, und in der Loge des Neapolitanischen Gesandten im Theater erschien, erhob sich das Publikum wie ein Mann, um ihn durch einen Beifallssturm zu bewillkommen. Das Volk lief unter den Fenstern des großen Mannes zusammen, und dieser, der gerade die ganze Truppe bei sich bewirthete, trat mit ihr auf den Balkon und gab dem Wiener Plebs einen Gratis=Vorschmack der Triller=Herrlichkeiten, die seiner warteten! — Dieser Frevel begab sich wenige Schritte von der Straße, in welcher Beethoven einsam lebte. Da ist es denn nicht zu verwundern, wenn das Resultat der Beethoven=Adresse noch winziger als das der berüchtigten Leibrente ausfiel. Vor der Kritik reduzirt sich diese Adresse ganz eigentlich auf den Wunsch einiger in ihrer musikalischen Neugierde besser geleiteten Wiener, Beethoven auf seine Gefahr zu einem Konzert zu bewegen, und ihm und sich selbst bei dieser Gelegenheit, in schönen Worten, recht „viel Glück zu wünschen." —

Ein von Beethoven gegebenes Konzert scheint heut zu Tage ein mythologisches Ereigniß, weil man sich dabei vorzustellen hat, daß Beethoven, der sich nichts weniger nichts mehr wie wir Alle im Leben zu quälen hatte, nicht nur von Luft und Noten existirte.

Aber weder dieses an sich schon so bedeutsame Kunstereigniß, aus dem ein Theil des Wiener Publikums eine Ehrensache für sich machen wollen, noch die Mitwirkung der eben den höchsten Liebreiz entfaltenden Sonntag, der trefflichen Sängerin Unger, hatte die Leute in Wien bereit gefunden, die Preise auch nur um einen Kreuzer zu erhöhen, und so ein Resultat zu ermöglichen.

Hienach sollte billig von keinem musikalischen Wien mehr die Rede gehen. Da die Kunst noch oft solchen Erbärmlichkeiten begegnen wird, so ist es Pflicht der Geschichte, sie warnend zu verzeichnen, damit der böse Saamen nicht fortzeugend tödtliche Früchte trage.

Es war auf den von Beethoven geleiteten Proben dieses Adreß-Konzerts, wo die beiden genannten Sängerinnen die seitdem so oft gemachte Bemerkung wagten: „Die Singstimmen seien nicht singbar.“ Beethoven, den die Unger nicht ohne Grund den Tyrannen aller Singorgane nannte, erwiederte lächelnd: „Die Damen seien durch den modern-italienischen Gesang so verwöhnt, daß ihnen nun seine Werke schwer fielen.“ „Aber diese Höhe hier im Vokal-Quartett der Symphonie, „Küsse gab sie uns und Reben“, läßt sie sich nicht ändern?“ fragte die liebliche Sonntag, wel-

cher die ganze Welt diese Küsse zurückgeben mögen, „und diese für eine Altstimme zu hoch liegende Stelle?" fuhr die Unger fort. Aber Beethoven blieb unerbittlich, so leicht es ihm geworden wäre, den Stimmen einige Erleichterung zu schaffen, ohne dabei Wesentliches einzubüßen. Er hatte sich nun einmal die Stimmen so gedacht, sein inneres Ohr sie so gehört. „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter," sagte mit Ergebung die sanfte Sonntag, diese Orangenblüthe deutschen Theaterhimmels. Henriette Sonntag, die weiblichste aller Sängerinnen, wird durch ihre Berührung mit der großen 9ten Symphonie, von der wir sie noch als Gräfin Rossi in St. Petersburg mit Stolz sprechen hören, auch in der Geschichte Beethovens fortleben; denn das ist die von der Kunst spät geübte Gerechtigkeit, daß sie das Niveau zwischen dem schaffenden und ausübenden Künstler, zwischen dem Geber und Nehmer herstellt und der letztere nur noch in dem Gedächtniß des ersteren fortlebt. *)

---

*) Geboren in Coblenz 1805, 1854 an der Cholera in Mexiko gestorben, ist die Sonntag die einzige deutsche Sängerin, die einer Malibran, einer Grisi, einer Viardot auch auf rein italienischem Grund und Boden, im barbiere, in der Donna del lago, im Otello, in der Semiramide, in der Sonnambula, die Spitze bieten können. Wie die Aphrodite, war die Sonntag eine schaumgeborene Elvira. Wir selbst haben sie in Paris, in der Donna Anna, zugleich die Malibran in der Zerlina gesehen, welche Rolle nach italienischem Begriffe für die bedeutendere (prima parte) gilt. Folgender edle Zug der Sonntag verdient in der Geschichte des Herzens zu leben. Im harten Winter von 1826 auf 1827 wimmelte es in Paris von armen

Der Beifall hatte dem Konzert Beethovens indessen nicht gefehlt, und dieser Umstand vermochte die Theater-Direktion, an eine Wiederholung desselben zu denken und dabei Beethoven 1250 Gulden oder Franken, eine gewiß sehr geringe Summe, zu sichern. Durch den Erfolg des ersten Konzerts in seinem Künstlerstolz gekränkt, wollte Beethoven Anfangs nichts davon hören; zur Schande der Adresse sei aber gesagt, daß die Noth ihn zwang, auf diese Theaterspekulation einzugehen. Man wende dagegen nicht ein, daß Beethoven bereits im Besitz der von ihm drei Jahre später hinterlassenen zehntausend Gulden gewesen sein müsse; denn Noth ist nicht weniger das sich fühlbar machende Bedürfniß, wenn man, wie wir bei Beethoven gesehen, einmal für unverletzbare Pflicht erkannt, nicht gerade den letzten Groschen zu verausgaben.

Dieses zweite Konzert zeigte so recht den Grad des da-

---

deutschen Ausgewanderten, und wie hart weiß nicht der Winter in großen Städten für den Armen zu sein! Die 21jährige Elvira kommt aus der Probe des Don Juan, und begegnet an der Thüre des Theaters einer Mutter mit drei Töchtern, welche vor Hunger und Kälte zitternd, ein Almosen ansprechen und deutsche Lieder dazu singen. Auch der Don Juan war das Lied eines Deutschen. Elvira dessen eingedenk fragt nach der Adresse der deutschen Mutter, schickt ihr 3000 Franken (wie viel schicken die Rothschilde?) damit sie nach Deutschland zurückkehre, was für die Töchter gewiß das Beste war, und läßt ihr noch im Vaterlande ganze sieben Jahre hindurch eine Pension zukommen, die sie in den Stand setzt, die Töchter anständig zu erziehen, deren eine, vielleicht aus Dankbarkeit gegen das Theater, Künstlerin geworden.

maligen musikalischen Geschmackes in Wien, das zwar einmal Beethoven applaudiren wollte, weil es sich selbst dabei Beifall zuklatschte, dann aber eben so gedankenlos den unverstandenen Liebling wieder aufgab. — Das zweite Concert brachte einen Schaden von 800 Gulden, obgleich man, trotz der Protestationen Beethovens, schon zu unwürdigen Mitteln gegriffen, statt der vier Hauptsätze der Messe in D durch den Sänger David, dessen Skelett man 1850 in St. Petersburg sah, den elenden Gassenhauer di tanti palpiti durch die Sonntag, Merkadantische Rouladen, die Brandraketen und Leuchtkugeln italienischer Solfeggien, in's Publikum schleudern lassen. Beethoven war durch die Chorsymphonie, durch die Ouvertüre op. 126, und das eben nicht bedeutende, aus seiner früheren Zeit stammende Terzett, „empi tremate“, vertreten (siehe das Nähere bei op. 116).

Obgleich des elenden Nothpfennigs der 1250 Franken bedürftig, war Beethoven, durch diesen Ausgang noch tiefer verletzt, nur schwer zu überreden, denselben auch nur hinzunehmen. Ihm erschien das Geld ein unverdienter Lohn, weil ein Wiener Publikum sich nicht zu der Höhe seiner Ideen emporschwingen können. Die Seele des wahren Künstlers kennt keine andere Logik.

Indeß war das erste Konzert die Gelegenheit einer erschütternden Scene gewesen, deren elektrische Wirkung auf das Publikum die unglückliche Spekulation des zweiten veranlaßt hatte. Durch seine Taubheit verhindert, selbst an die Spitze der auserlesenen Truppen zu treten, welche die beiden großen Meisterwerke, die Messe in D und die Chorsymphonie zu er-

stürmen hatten, war Beethoven gezwungen gewesen, die Leitung von Orchester und Sängern dem Musikdirektor „Umlauf“ anzuvertrauen. Die Chorsymphonie war mit dem Prestissimo ihres Freudenrausches so eben beendigt worden. Das Ohr Beethovens hatte dem Freudenstrome nicht folgen können. Tief versunken in die Ideenwelt seines Geistes, zu der ihn nicht das Thor des Gehörs, die innere Stimme führte, wandte der jeder Umgebung Entrückte in diesem Augenblicke dem Publikum, als dem geringsten Gegenstande seiner Aufmerksamkeit, den Rücken, ohne etwas von dem stürmischen Beifallsrufe der Menge zu ahnen.

Ergriffen von der Gewalt dieses, die Kunst über die Schranken menschlicher Natur erhebenden Kontrastes von Geist und Materie, drehte die Unger Beethoven rasch an den Schultern dem Publikum zu, damit er den Beifall wenigstens sähe! Dieses Unglück des Menschen inmitten der Glorie des Künstlers, des in dem Gottesgericht der reinen Kunst bewährt Gefundenen, riß auch die Gleichgültigsten in einem nie gesehenen Enthusiasmus fort. —

* * *

Es mag kaum eine große Stadt geben, in welcher einem solchen Auftritte eine so entmuthigende Gleichgültigkeit folgen könne. War aber dies der Preis des Künstlers zu einer Zeit, wo sein Ruf am höchsten gestiegen war, so giebt das einen Maaßstab für die Zurücksetzungen früherer Jahre. Daher die außerordentliche Reizbarkeit Beethovens, wie sie sehr ausgezeichneten Menschen selten fehlt, deren nächste Veranlassung man in dem Verluste des ihm kostbarsten Organs, seines Gehörs zu suchen hat. Aus dem Zusammenwirken dieser moralischen und physischen Ursachen erklärt sich denn auch sein argwöhnischer, von Liebe zu Haß, von Haß zu Liebe gleich schnell umspringender Charakter. Eine Erscheinung, wie sie edlen Naturen eigen zu sein pflegt, in denen sich immer die Extreme berühren, in denen ein Beurtheilen Anderer nach sich die Folgen bitter bereuter Täuschungen nach sich zieht, welchen dann, wenn es zu spät, ein Umschlagen in's andere Extrem begegnen soll, und die Arbeit immer wieder neu zu beginnen ist, denn edle Naturen können nicht allein sein und suchen Gold, wo ihnen die Menschen Schlacken bieten.

Als Menschen von der hervorragendsten Kultur und Bildung hat die Geschichte der Musik Louis Spohr, Weber und Men-

delssohn zu nennen. Die von Spohr in die „Allgemeine musikalische Zeitung" übergegangenen Berichte über den Zustand der Musik in Italien, seine Briefe aus Neapel (Leipzig 1819) sind ein Muster von Kritik, Geschmack und Styl. Die drei Bändchen hinterlassener Schriften von Karl Maria von Weber behaupten noch neben den Compositionen dieses genialen Mannes einen Ehrenplatz, jede Zeile in einem Briefe von Mendelssohn war die Frucht der sorgsamsten Geistespflege.

Haydn war ein hausbackener, schlicht gebildeter Bürgersmann, ein „bonus pater familias," der, um sich zu inspiriren, einen Diamantring an seine Hand steckte und als guter Katholik seine Gebet verrichtete, wenn er an die Composition einer Nummer der Schöpfung ging. Abgesehen von seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, abgesehen von aller Musik, verhält sich Haydn's Geistesbildung und Richtung zu der eines Beethoven, wie ein Lorenz Stark zum Faust. L'originalité de Haydn fut d'être un simple, sagt der anonyme Verfasser des nicht unmerkwürdigen Büchelchens: La foi nouvelle cherchée dans l'art de Rembrand à Beethoven." —

Der göttliche Mozart war eine heilige Einfalt, eine sancta simplicitas in allen Dingen, die nicht seine Kunst angingen, in dieser aber w u ß t e Mozart, als das vollständigste musikalische Genie das je erschienen, Alles was ein Mensch nur wissen kann, am Besten das was er nie gelernt hatte, denn er selbst war das zu Lernende. Mozart ist die Wissenschaft als Geist, der Geist als Wissenschaft. Ein Mozart ist nie da gewesen und wird wohl nie mehr kommen. — Der Kunst

Mozarts im Allgemeinen verglichen ist die Kunst Beethovens mehr eine große Manier als ein absolut Schönes, streng in wissenschaftlichem Ausdruck, ein Subjektives, eine Individualität mit einem Wort, aber eine so große, daß sie den Kampf mit dem Absoluten, mit dem Objektiven eingehen kann, weil das Schöne in letzter Analyse immer auch ein Individuelles sein wird. Als das allgemeine Schöne mußte Mozart dem großen Haufen viel eingänglicher sein, als das Schöne nach positiven Anforderungen an Form und Mittel, schneller die Leute von Fach für sich gewinnen, und gewiß ist es leichter, einige Bedingungen des Schönen zu durchdringen als sich eine große Persönlichkeit zu eigen machen, wozu nichts Geringeres gehört, als daß man einer solchen, einem Beethoven, selbst näher stehe als dies begreiflich gewöhnlich der Fall ist. Es ist leichter die Taktik zu erlernen als den Caesar zu verstehen. — Die uns von Nissen bewahrten Briefe Mozarts, welche wichtige Quellensammlung dieser Major in dänischen Diensten mit seinem eigenem Portrait zieren wollen, liefern den Beweis, daß ein Herscher im Reich des Geistes ein Kind auf Erden bleiben kann, ja, daß sich vielleicht diese Eigenschaften bedingen.

Rom war für Mozart nicht viel mehr als eine Messe von Palestrina, die er sich nach einmaligem Anhören aufschrieb, weil nach den Statuten der Kapelle Sixtina die Partitur Niemandem zugänglich war. Das übrige Italien reducirte sich für Mozart auf ein Examen in Bologna, auf dem der eilfjährige Knabe mehr wußte als die ganze Fakultät der

heiligen Cäcilia. Man vergesse auch nicht, daß noch Mozart einen Degen trug, gepudertes Haar und den bordirten Staatsrock, der eine so große Rolle in den Briefen spielt. Ein schüchterner Liebhaber der Aloise Weber, erhielt Mozart von dieser unmusikalischen Person einen Korb, weil er kein Geld hatte und wie englische hunters, einen rothen Rock trug. Berlioz sagt: „in den Augen eines einigermaßen stimmfähigen jungen Mädchens, welches Aussichten hatte eine Diva zu werden, mußte es schon ein Verbrechen sein, kein Geld zu haben, ein schimpfliches Laster einen rothen Rock zu tragen.“ (Journal de débats 27. März 1849). Es ist gleichgültig, ob diese Anekdote wahr ist, es kommt darauf an, daß dieselbe Mozart in seiner Zeit karakterisire und karakterisiren könne. Der Geist giebt den Ausschlag. — Mozart war nur eins — die Musik, Beethoven Alles in der Musik. Dies ist das Wesen der Sache. Nicht wie Mozart ein Kind, ein Fremdling war Beethoven im Leben. Er verband mit dem natürlichen Verstande, der so blitzschnell bei Mozart das Richtige im Leben traf, zwar kein bedeutendes Schulwissen, aber eine Bildung von Kopf und Herz, die in den Bedingungen einer Zeit lag, welche die edelsten Blüthen deutschen Geistes in Göthe und Schiller entfaltete, eine Bildung die höher zu stellen ist, als etwas Latein und Griechisch, und deren Segen sich über Beethoven bereits in Bonn, im Breuning'schen Hause, verbreitet hatte. —

Der elegant lateinisch geschriebene Titel der Messe in D (siehe op. 123) ist gewiß nicht von Beethoven selbst verfaßt

worden, denn Wegeler, der das wissen und beurtheilen konnte, sagt ausdrücklich von ihm: „Latein verstand er nur wenig," auch bedurfte Beethoven einer wörtlichen Uebersetzung des Textes der katholischen Messe mit Bezeichnung der Sylbenmaaße, um dieselbe zu componiren. Mozart mag darin einen Vortheil über ihn gehabt haben, weil in den Tagen Mozarts, besonders in katholischen Familien, den Kindern schon das papa und **mama** lateinisch beigebracht wurde. Das Italienische, das Mozart ganz geläufig war, verstand Beethoven blos zu lesen, berichtet Schindler. Huldigte gleich Beethoven der unglücklichen Manie, deutscher Sprache französische Brocken beizumischen, genug, um die Varianten von Motiven in seinen Skizzenbüchern mit einem „meilleur" und c'est ça", zu bezeichnen, so beweißt nichts desto weniger der Entwurf seines Briefes an Cherubini eine so geringe Kenntniß des Französischen, daß sie sich wohl kaum über das Vermögen erhob, etwas in dieser Sprache Geschriebenes zu verstehen, eine leicht zu verschmerzende Unkenntniß, über die bekanntlich Göthe sich erlaubte, Schiller, der es nicht zur Schreibfertigkeit gebracht hatte, gut gemeinte Vorstellungen zu machen. Aber diese Dinge treffen noch nicht die Bildung eines Menschen, welche in einer tüchtigen Weltanschauung, in dem Verarbeiten gesunder Ideen zu weiteren Resultaten besteht, wozu man es nicht auf der Schulbank, nicht in den Hörsälen der Universitäten bringt. Der Styl in der Muttersprache, der einzige nach der Ansicht Lessings, dessen man überhaupt mächtig wird, ist es, auf den es hier ankommt. — Der deutsche Styl Beethovens ist

aber der Ausdruck seiner Individualität, der beste Maaßstab seiner allgemeinen Bildung und ein so vortrefflicher und sich bewußter, wie der Briefstyl Mozarts ein kindisch-kindlicher, in dem traurigen Patois seiner Zeit befangener. —

Man fragt sich unwillkürlich bei'm Lesen der zahlreichen Briefe Mozarts, wie konnte eine solche Unbildung, die ihr lebelang eine Art von unverbesserlichen Schalk versteckte, so Außerordentliches leisten? Studirt man die Briefe Beethovens an Bettina, an die Gräfin Guicciardi, welche mit Ehren eine opus-Zahl trügen, die man für die lyrischen Ausbrüche einer nouvelle Heloise zu nehmen berechtigt ist; so ist man zu wünschen versucht, ein solcher Geist hätte noch mehr leisten, wenigstens mehr schreiben sollen, und man glaubt es Beethoven gern, wenn er selbst, kurz vor seinem Tode, in einem Briefe an den Fürsten Galitzin ausruft: „Ist es mir doch als hätte ich kaum einige Noten geschrieben!" — Wenn, wie der große Buffon will, „der Styl auch der Mensch ist", so ginge aus den Briefen Beethovens schon hervor, daß er ein kurz angebundener, energisch wollender Mann war, der seine Tage auf Erden besser zu nutzen hatte, als viele Worte zu verschwenden, der dem Leben und der Kunst frisch auf den Leib rückte und kein Federlesens machte. Daß Beethoven dabei eine sehr hohe Idee von sich selbst hatte, daß er von sich selbst an Bettina schreiben konnte: „wenn so zwei zusammen kommen wie ich und der Göthe, da müssen auch große Herren merken, was bei unser Einem als groß gelten kann", das kam daher, weil er eine hohe Idee von der Kunst

hatte und diese vertreten zu müssen glaubte, über die Kunst und ihre höchsten Zwecke aber den Menschen in sich vergaß, sein Verdienst nach seiner Richtung in der Kunst abwog, wo er jeden Vergleich mit Vergangenheit und Gegenwart ausschloß. Die Musik verstand Beethoven als eine Offenbarung, als ein von Kunst, Wissenschaft und Leben Unzertrennliches, alle Kunst und Wissenschaft, alles Fühlen und Handeln im Reich der Unendlichkeit Verkörperndes. Hierauf geht, was Bettina Brentano, später Baronin von Arnim, in dem Briefwechsel eines Kindes mit Göthe, wenn auch nicht in der Ausdrucksweise Beethovens, so doch seiner ihr von ihm ausgesprochenen Kunstansicht nach, der Welt überliefert.

Damals (um 1810) war unter den schriftstellernden Frauen, der Baronin de la Motte Fouqué, der Weißenthurn, der Luise Brachmann, der Selbstmörderin aus Dichter-Eitelkeit, Charlotte Stieglitz, der, durch Göthe berühmt gewordenen Imhof (späteren Hellwig), der schwärmerischen Günderode im Briefwechsel mit Bettina, eine gewisse hochtrabende, elegische Schöngeisterei an der Tagesordnung, welche den Geweihten ein Abzeichen war. Daß diese überschwengliche Richtung aber ganz eigentlich in der weiblichen Natur eine wahre Seite fand, geht aus einem Briefe Bettina's an den Verfasser dieses Buches vom Jahre 1852 hervor, in welchem die Greisin noch die Feuersprache des verzückten Mädchens spricht und eine Kluft von 42 Jahren die Lava solcher Ergüsse nicht zu kühlen vermochte. Dieser Brief, welchen der

Verfasser kurz nach dem Erscheinen seines Werkes „Beethoven et ses trois styles“, von der ihm persönlich unbekannten, berühmten Frau empfing, finde hier einen Platz als Beitrag zur Kritik eines besonders wichtigen Ausspruchs über Beethoven, in dem Munde einer der hervorragendsten Persönlichkeiten seiner jetzt schon so selten gewordenen Zeitgenossen.

Weimar, d. 30. October 1852.

Ich habe Ihr Buch hier gelesen, Lißt hat es mir in den Tagen meines kurzen Aufenthalts hier geliehen und mir die Stellen bezeichnet, wo auch mein Gedächtniß in diesen klaren Strom liebender Wahrheit mit aufgenommen wird. Beethoven, der während meines Aufenthalts in Wien (es war im Mai 1810) unendlich freundlich gegen mich war, suchte mich jeden Tag in meinem kleinen Zimmer auf, das ein großer Maiblumenstrauß durchduftete; ich sehnte mich, diesen Duft stets athmen zu können und überlegte nicht, wie es nur das Ergießen seiner Gedankenfluten war, was mich so seelig machte; ich hoffte auf's nächste Jahr, wo sie wieder blühen würden, aber da war Beethoven fern, eine leise Ahnung überkam mich, daß seine Gegenwart, seine Reden mich damals so glücklich gemacht hatten. Dies regte die volle Begeisterung in mir auf, die sich in verborgenem Denken an ihn befriedigte. Da ward ich eifersüchtig, ich mochte nichts mehr von seiner Musik hören, aus Furcht, es könne vielleicht nicht in seinem Sinn wiedergegeben sein. Einmal hörte ich eine Symphonie, es war im Jahr 1822, ich ward ganz trunken, mir fiel —

seltsam — das Jahr von anno 11 ein, wo ich in einer Herbstmondnacht durch den Rheingau gereist war und auf dem Rhein die leeren Weinfässer hatte hinabschwimmen sehen und in den Kellern Kienfackeln brannten; „um die Weingährung zu dämpfen, damit ihr Duft nicht die Menschen erschlage," sagte der Postknecht. Alle diese Erinnerungen kehrten mir während der Symphonie wieder, aber von ihr selbst hatte ich keine Erinnerung, nur die Weingährung, die mir durch den Kopf brauste. Noch in derselben Nacht zeichnete ich auf Schiefer zehn Bachantinnen, die trunken an den Altären umher liegen; der kühne Bachus trägt die betäubte Psyche aus der weinumrankten Halle und rettet sie aus dem gährenden Weinduft. Jetzt prangt diese bachische Erweckung schlafender Naturkräfte in der Spitze von Göthes Monument. Diese wenigen Zeilen schrieb ich heute aus dankbarer Erkenntniß, daß Sie meiner gedenken wollten.

Bettina.

Wenn, wie Montaigne sagt, die Menschheit wie ein einziger Mensch anzusehen ist, der immer lernt: so haben wir Alle unseren Theil von Beethovens Kultur und Gesittigung in Zeichen und Schrift, und was davon auf weiteren Gebieten fruchtete, überkommen, ohne daß man gerade immer diesen Fäden bis zu ihm hinauf folgen kann. Man findet in den Briefen Beethovens nur wenige seiner Kunst entnommene Vergleiche, und er kommt auf sie so wenig zu sprechen, wie der Mensch vom Leben zu sprechen pflegt, obgleich dessen un-

lösliches Räthsel ihm in jedem Augenblicke vorschwebt. Wo Beethoven sich eines musikalischen Ausdruckes bedient, geschieht es mit einer ihm natürlichen Grazie, so, wenn er an Bettina schreibt: „Die schönsten Themas schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt.“ —

* * *

An der hohen Geistes- und Herzensbildung Beethoven's hatte Shakspeare vielen Antheil, den er, in Uebersetzungen, immer vor Augen hatte. Einer vornehmen reisenden Engländerin (Harmonicon Dezember 1825) sagte Beethoven, daß er die englischen Schriftsteller den französischen vorziehe, weil sie wahrer seien (ils sont plus vrais). Von deutschen Schriftstellern geht in Deutschland immer nur wenig die Rede. Beethoven las viel in Göthe und Schiller, am liebsten und gewohntesten blieben ihm die griechischen Klassiker, weniger die römischen. Er machte sich diese große Literatur in den besten Uebersetzungen so zu eigen, daß sich ganz eigentlich an Beethoven die Wahrheit des Ciceronianischen Ausspruchs, über die Allgegenwärtigkeit der alten Klassiker und ihr Eingreifen in alle Speichen menschlichen Lebens, bewährt. Mehr wie einmal legte er seinen bedeutendsten Werken eine antike Idee unter (siehe op. 97 im Katalog). Der Coriolan Plutarchs giebt dem Coriolan Beethovens die Hand. Plutarch, dessen Namen Mozart fremd geblieben sein mag, will Beethoven viel verdankt haben. „Plutarch", schreibt er im Juni 1800, „hat mich zur Resignation geführt." —

Ist es nicht für die Beurtheilung der altklassischen Phi-

lologie und deren oft bedrohliche Uebergriffe bei der Erziehung im Allgemeinen wichtig, daß ein verzehrender Geist wie Beethoven sich an Uebersetzungen genügen lassen? — Welcher Philologe von Fach könnte sich rühmen, diesen Stoff zu fruchtbareren Resultaten verarbeitet zu haben als Beethoven? — Alles Wissen hat aber doch nur dann Werth, wenn es zeugend fortwirkt, Zahl und Gehalt menschlicher Errungenschaften vermehrt, ein Gemeingut wird. Welcher Nutzen erwächst dem Philologen aus der Sichtung einiger Paradigmen, aus der Obduktion einiger streitigen Texte, wenn er den Zweck über die Mittel, den Geist über die Materie vergißt? Wird doch der Sylbenkrieg griechischer Scheidekünstler vor lauter Bäumen des herrlichen Waldes nicht ansichtig! — Aber nicht einmal von ihrem nächsten Inhalt kommt der altklassischen Literatur die Bedeutung, sondern durch Alles, was dabei mitunterfließt an Kunst und Wissenschaft überhaupt, an erklärten Bedingungen und Zwecken des Lebens, an Vergangenheit, für Gegenwart und Zukunft. Erst dadurch wird diese, an den mannigfachsten Erscheinungen so reiche Literatur in ihrer Totalität zu einer Politik des Lebens, zu einer unerschöpflichen Fundgrube des Forschens und Erkennens, erscheint sie als Gesammtertrag der Saaten menschlichen Geistes.

Das durch ein ganzes Leben fortgesetzte Studium der Alten in Uebertragungen, wobei keine kostbare Zeit über den Hemmnissen einer Sprache verloren geht, die man nie ganz beherrschen wird, ist für den Nichtphilologen gewiß das ergiebigste und in hohem Grade geeignet, bei einem freieren

Ueberblick über das ganze Feld der alten Welt das Gefühl des Schönen zu wecken, wie es Beethoven durchdrang. Vielleicht läßt sich noch einmal die Doktrine herab, die altklassische Literatur ihrem Gehalt, nicht ihrem bloßen Gewande nach, in Schule und Haus einzuführen, und nur bei solchen Texten sprachliche Zwecke zu verfolgen, welche schon durch ihren Ausdruck Aufmerksamkeit verdienen. Die Schriftsteller, aus denen man sich am lehrreichsten das Leben der Alten zusammenträgt, bleiben ohnehin ausgeschlossen.

Sind es doch immer nur wenige Autoren, und unter diesen unzureichend, weil nicht im Zusammenhang mit der ganzen alten Welt, nur Bruchstücke, die man kennen lernt. Es geht denn auch nicht anders mit Beethoven. In halb- und viertelmusikalischen Häusern stößt man immer wieder nur auf die Cis Moll- und die erste As Dur-Sonate, wenn's hoch kommt, auf das Adagio des ersten Klavier-Conzertes in chrestomathischem Zustande, wo es auf dem Titelblatte Adagio favori heißen muß. Gerade wie gewisse Geiger nicht über das zweite F dur- und das C Moll-Quartett hinauskommen. Es giebt aber in Beethoven, wie in der altklassischen Literatur, nur ein großes Ganze, zu dem das Einzelne hinwirkt.

Zu dem Studium der Alten hat nicht weniger zu kommen, daß man ihre Literatur in einem christlichen Geiste in sich aufnehme, ist sie gleich nicht vom christlichen Standpunkte aus zu beurtheilen. So und nicht ohne die nöthigen Unterscheidungen hielt es der Componist der Ruinen von Athen (siehe op. 114), für die er indeß mehr guten Willen

zeigte, als er in der That leistete, was Nebenumständen zuzuschreiben ist, denn es lag gewiß in der Kraft Beethovens, jeden Gegenstand zum höchsten Ausdruck seiner gegebenen Bedeutung zu bringen.

Von den Alten lernte Beethoven das Schlechte und Niedrige fliehen, dem Bequemen und Vortheilhaften das Rechte und Würdige vorziehen. Er las viel in den Testamenten griechischer und römischer Kunst, in der Poetik des Aristoteles, in der epistola ad Pisones des Horaz. „Das Fehlende, auf seine Kunst sich Beziehende ersetzte sein nach so vielen Seiten hin gebildeter schöpferischer Geist", sagt Schindler in einer als Manuscript gedruckten Notiz „Für Verehrer und Studirende von Beethovens Klaviermusik," Frankfurt a. M. 1849.

Das Leben im Plutarch, im Plato, im Aristoteles machte Beethoven zum warmen Freunde der bewegten Politik des Tages. Ein richtiges Gefühl, das die Frucht eines besonnenen Verständnisses der Alten zu sein pflegt, Wesen vom Schein unterscheidet, ließ Beethoven bei seiner politischen Lektüre der Augsburger Allgemeinen Zeitung den Vorzug geben, und dieselbe gewissenhaft in einem Kaffeehause lesen, das er zwar oft wechselte, aber immer so wählte, daß er möglichst unbemerkt zu einer Hinterthür in dasselbe zu schlüpfen vermochte. Ein Geist, wie der Beethovens, dessen Schroffheit gegen höher wie nieder Gestellte ihm aus dem Gefühl der Ueberlegenheit kommt, flieht die Berührung mit einem Gasthauspublikum. Mozart fühlte sich an solchen Altären minorum gentium erst recht heimisch, und suchte sie in seiner

Weltunschuld mit Freuden auf, um dort seine Billardpartthie zu machen. Beethoven achtete sich selbst zu sehr, um Schwächen dieser Art zu kennen. Vielleicht erklären sich aus diesen Unterschieden der Organisationen gewisse bei Mozart, nie bei Beethoven vorkommende, in sich vergnügte Gemeinplätze und commune Wendungen, von denen sich vereinzelte Spuren sogar bis in solche Geistesprodukte Mozarts verlieren, die zu dem Höchsten gehören, was die Kunst aufzuweisen hat. — Gleich weit entfernt von der merkantilischen Seite der Times und dem, von einem französischen Blatt unzertrennbaren Modentand des **Journal des Débats**, hat die Augsburger Allgemeine Zeitung viel dazu beigetragen, Beethoven auf der geistigen Höhe zu erhalten, auf der er stand, ihn oft in seinen eigenen Augen über das Gelichter gewisser, sogenannter, Kunstgenossen erhoben, deren sich ein Musiker nicht leicht entschlägt. —

Von einem Verein universell gebildeter Köpfe geleitet, die hier die letzten Resultate der vom Leben gewonnenen Erfahrungen niederlegen, ist diese Zeitung als eine Bildungsanstalt zu nehmen, welche fortsetzt, wozu Universitäten nur den Grund legen — die Ermöglichung einer jedem im Leben gegebenen Augenblicke genügenden Bildung in einer tüchtigen Weltanschauung. —

Ist es entschieden deutschen Geistes Bestimmung und Bedeutung, die Welt zu befruchten, die widerstreitendsten Elemente allmählig zu durchdringen und zu seiner ihm eigenen Kultur fort zu drängen; so ist in neueren Zeiten die Augs-

burger Allgemeine Zeitung eins dieser „allgemeinen sichtbaren" Kulturwerkzeuge, wie deutscher Familiensinn, deutsches Wissen unsichtbar zu demselben Zwecke wirken. Auf die, mit den Stunden des Tages wechselnden politischen Farben, auf Schwächen, die von der Presse, von jeder menschlichen Wahrnehmung unzertrennlich scheinen, kommt es auf diesem Standpunkte nicht an.

Die Frage, was hatte Beethoven gelesen? ist bei einem so strebenden Mann, der Alles Bedeutende las, eine für seine Beurtheilung überaus wichtige. Gewiß kannte Beethoven den Zauberring, die Undine des ritterlich gestimmten de la Motte Fouqué, das Maria Weber's im Roman. Die Gruppe Laun, Kind, Clauren mag ihn wenig berührt haben. Der „Grünmantel von Venedig," vor dem wir uns Alle in der Kinderstube verkrochen, konnte nicht wol Stich halten vor dem klappernden Schlüsselbund des Gefängnißschließers im Fidelio. — Der Verfasser der Phantasiestücke in Callot's Manier, Hoffmann, mußte Beethoven ein Geistesverwandter sein, in der tief gefühlten Sehnsucht nach dem Unendlichen, in der künstlerischen Behandlung des Lebens. Nur kennt der kerngesunde, urkräftige Gehalt Beethoven'schen Geistes nicht auch das Karrikirte in Hoffmann, den zur Frazze verzerrten Spuck. Ein Scherzo Beethoven's, wenn es, wie nur selten, vorherrschend humoristisch ist, faßt den Humor rein, als die Spitze eines Individuellen, das sich hier zum Objektiven verklärt und so verstanden sein will. —

Der „Ritter Gluck" in den Phantasiestücken, das Kapitel

„Beethovensche Instrumentalmusik," sind die unerreichten Muster der Behandlung eines musikalischen Stoffes und nicht ohne Rückwirkung auf Beethoven geblieben. Die unvergleichliche Beurtheilung zweier Klavier-Trios (siehe dieselbe bei op. 70 im Katalog), für welche Beethoven in einem werthvollen Briefe Hoffmann, der in der Wüste predigte, seinen verbindlichen Dank aussprach, würde hinreichen, dem Vater Kreislers den ersten Platz in aller musikalischen Kritik anzuweisen. Erwärmte das Herz Beethovens dieses zuerst durch Hoffmann in alle Beziehungen, in den „Italiener-Keller" wie in die „Liebe" getragene lebenskünstlerische Element; so ist es zweifelhafter, welchen Einfluß auf ihn die beiden Schlegel, der große Tiek üben mögen. Jean Paul war ihm wol zu wenig die Natur der Dinge, um ein Moment in der Kunst abzugeben, zu gesucht für Beethoven, den die Erfindung suchte, zu prunkend auf Gelehrtenstelzen für Beethoven, dem die gelehrtesten Dinge nur zu entschlüpfen pflegten. Kein Vergleich ist daher abgeschmackter als ein Vergleich Beethovens mit Jean Paul, wie er seiner Zeit die schönere Hälfte des Menschengeschlechts befriedigte, welche den ungestümen Dränger und Neuerer damit beseitigen zu können glaubte und so jeder weiteren Mühe mit ihm überhoben war.

Die Kunstromane Heinses kannte Beethoven wol schon ihrer Schlüpfrigkeit halber nicht. Eine solche Richtung mochte ihm, der immer etwas ascetisch gestimmt, nicht mit der sittlichen Würde des Menschen vereinbar sein. Daß ihn nicht der Oberon zu einer Oper begeisterte, hat gewiß denselben

Grund. Der Oberon mußte in einem Weber zünden, dessen nach sinnlicher Liebe stehender Sinn in Schauspielerinnen ebenso viele Houris erkannte, die ihn, den Hüon, in einem Harem umkränzten, welchen das Theater-Garderobezimmer abgab. —

Den treuherzig wahren, tief fühlenden Walter Scott verschlang Beethoven, wie wir Alle ihn verschlungen; Beethoven sagte aber auch später von ihm, was wir Alle gesagt, daß seine beispiellosen Erfolge ihn zu oft die Idee der Materie opfern lassen (wie Beethoven nie und in keinem Fall); daß er seine Bände zähle, weil er nach Bänden Millionair in Silber geworden. Walter Scott mag nicht ganz ohne Einfluß auf Beethoven's Ideen geblieben sein durch die neue Behandlung des Lebensstoffes. Im Reiche der Geister ist Alles verwandt. Wie groß, wie wahr, wie immer neu ist aber nicht das Interesse an den Gedanken Beethoven's noch in ihrem rein technischen Theil, ohne die erschlaffenden Längen des Dichters von Kenilworth? — Von den gedehnten, baumlosen Hochebenen des großen Schotten kennt Beethoven nur das duftige, penetrante Haidekraut. Solche Wahlverwandtschaften in dem erregten Interesse könnten aber jedenfalls nur in der letzten Stylmetamorphose Beethoven's durchzufühlen sein, in den kontemplativen, weiter ausgesponnenen letzten Quartetten insbesondere, denn die achte Symphonie und der Waverley sind desselben Jahres Kinder und erschienen 1814. Vielleicht ging Beethoven so wohlgemuth an die bedeutsame Composition der fünfundzwanzig schottischen Lieder mit Chor, für Thompson in Edinburg (siehe das Nähere bei op. 108), weil die Arbeit

ihm durch Walter Scott im Voraus lieb geworden war. Im Schiller und Göthe war Beethoven zu Hause.

Bezeichnend für Beethoven'schen Geist ist, daß er dermaßen Göthe den Vorzug vor Schiller gab, so viele Gedichte von Göthe, ja ein und dasselbe viermal in Musik gesetzt (Nr. 38, 2te Abtheilung des Kataloges), Schiller's aber nur in der Chorsymphonie gedacht hat. War ihm etwa Schiller zu weinerlich? Ihm, der nur Feuerthränen kannte? Wollte er Zumsteeg nicht in die Arme greifen?

Göthes Faust, den Beethoven so innig durchdrang, den Mozart für ein Puppenspiel genommen hätte, der Faust war es, was Beethoven das Höchste war, was sein Werk auch krönen sollte. — Hierin mochte er sich täuschen. Man kann sich eine „Faust" überschriebene Symphonie von Beethoven denken, aber man ist durch den Fidelio und den Christus am Oelberge (siehe op. 85) zu glauben versucht, daß der Faust weder als Oper noch als Oratorium ein so bedeutendes Ganzes geworden wäre, wie dies Beethoven mit dem Faust in seinen drei letzten Lebensjahren beabsichtigte. In dem namenlosen Unendlichen, weil es alle Namen begreift, in der Symphonie, hatte Beethoven bereits den Faust geschrieben. Der Verlust der zehnten Symphonie, von der Beetheven nur ihm selbst verständliche Skizzen hingeworfen hatte, ist somit gewiß für die Welt der größere. Diese Symphonie hätte einen zweiten Theil seines großen Gedichts, Beethoven's Abschluß mit der Symphonie, gebracht. Ein Königreich für diese Symphonie! — Man hat Beethoven vorwerfen wollen, daß ihm die

Augsburger Allgemeine Zeitung allein mehr Zeit in seinem Leben gekostet, als er zu einer zehnten Symphonie gebraucht hätte; denn es hieße den Geist der Sache verkennen, an eine eilfte im Sinne des Fortschrittes auch nur zu denken.

Eine ganze musikalisch abgeschlossene Epoche, ein neues Jahrhundert im Leben der Kunst hätte wohl eine eilfte Symphonie zu Wege bringen, nicht Beethoven sie schreiben können, der sich nothwendig in einer zehnten abschließen und genügen müssen. Zu einer eilften Symphonie hätte es einer radikalen Umgestaltung der instrumentalen Begriffssphäre gebraucht, gerade wie die zehnte Symphonie eine solche Umgestaltung gewesen wäre, wie die neunte eine solche ist. Es galt da nicht weniger als die Entdeckung eines neuen Welttheils auf der musikalischen Weltkarte, nicht die weitere Ausbeutung eines bereits erschlossenen. Eine Symphonie von Meisterhand, wie es deren viele giebt, wäre, auf diesem Standpunkte, noch gar nicht in Betracht gekommen. Wenn Beethoven auf seine zehnte Symphonie eine eilfte folgen lassen, so wäre diese eben keine eilfte gewesen, gerade wie seine achte keine achte, keine Eroberung auf unbekannten Gebieten, keine Weiterbewegung, sondern nur eine vortreffliche Symphonie ist, welche in der Zeit den bodenlosen Abgründen der neunten voraufging, im Geiste aber nicht der geheimnißvollen, stygischen Fluth näher trat, welche die ewigen Lichter des Himmels wiederspiegelnd, für die Menschen zum Hymnus an die Freude, zur trauerumflorten des Genius ward.

Ein so ungeheures Werk, wie die zehnte Symphonie

geworden wäre, wenn, wie man annehmen muß, sie von der neunten weiter zu gehen hatte, ein solches opus stupendum macht sich nicht ohne Veranlassung, ohne innere Nothwendigkeit, ohne daß die Frucht reif geworden am Baume der höchsten Erkenntnisse im Reiche des Immateriellen. — Alles, was je eine Feder in der Hand gehalten, weiß, daß die Eingebung von Umständen abhängig ist, von denen wir uns keine Rechenschaft geben können. Ist es schon ein beunruhigendes Geheimniß, wie der menschliche Gedanke, den man versucht wäre ohne Vergangenheit, wie ohne Gegenwart und Zukunft, als etwas Zeitloses zu setzen, erloschene Bilder der Vergangenheit ohne unser Dazuthun uns zuführen könne, ohne erkennbare Ideenverbindung, ohne den geringsten Causalzusammenhang von Vergangenheit mit Gegenwart, so wird es immer unerklärlich bleiben, warum und unter welchen Bedingungen der menschliche Gedanke zeugend wirkt. Die Symphonie war in Beethoven's Händen auch ein so großer Begriff, daß hier kein Zeitquantum einen Werth auszudrücken vermöchte.

Und so war Beethoven ein Prometheus, der in beispiellosem Ringen, Bestimmung, Strafe, unsterblichen Ruhm fand — Mozart eine fertig gegebene Erscheinung, die ohne Kampf, ohne Streben von selbst ihr Ziel erreichte, wie der Fluß an den Ocean gelangt, weshalb denn auch die seichten Stellen von den tiefen sorgsam zu scheiden sind.

* * *

Das belebende Princip der Künste ist das Gefühl der Liebe, was nicht immer herauszufinden sein wird. Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen, sagt uns ausdrücklich sein Freund Wegeler. Beethoven componirte Göthes „neue Liebe, neues Leben“ (s. das Nähere bei op. 75), und er componirte nur was ihn ansprach, was ihm aus dem Herzen kam. Aus dem Jahr 1806 sind die Briefe Beethovens an die Gräfin Julia Guicciardi (s. op. 27), keine Guiccoli, wie denn Beethoven kein Byron war. Diese Briefe sind von dem Briefstyl Mozarts, wo der Nannerl 10,000 Küsse geschickt werden, vollkommen so weit entfernt, als die Symphonien Beethovens von den Mozart'schen. Im Wesentlichen, im Auszuge ohne Wortveränderung, mögen sie hier eine Stelle finden:

„Mein Engel, mein Alles, mein Ich!“ (so wiederholte der ernste Mund Beethovens, was französische Schriftsteller von der Liebe sagen wollen, daß sie nur ein Dankbarkeitsgefühl gegen die Quelle unserer Vergnügungen, gegen das Ich sei). „Warum dieser tiefe Gram wo die Nothwendigkeit spricht! Kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen? durch nicht Alles verlangen? Kannst Du es ändern, daß

Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? Blicke in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müssende. Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir. Wären unsere Herzen immer dicht an einander, ich machte keine Bemerkungen. Ach! es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist! Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht; ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von Dir umgeben in's Reich der Geister schicken kann." —

Das Postscriptum des Briefes lese man im Trio des Scherzo der Sinfonia eroica, wo die schwellenden Klänge der unnachahmlich verwandten Hörner in der schmachtenden Sekunde zusammentreten, um von einer namenlosen Liebe zu reden. Hier lebt Julia, hier verkörpert sich die edelste Leidenschaft. —

Die Gräfen Erdödy machte später einen Eindruck auf Beethoven, den man in den beiden wunderbaren, zuerst von Hoffmann richtig gewürdigten Klavier-Trios zu suchen hat, welche ihr gewidmet sind (siehe op. 70). Beethoven besuchte einmal die Gräfin auf ihren Besitzungen in Ungarn. Ein ihm zu Ehren im Park des Schlosses errichteter Tempel sprach ihm die Verehrung seiner schönen Wirthin aus. Blumengewinde, eine den Künstler willkommen heißende Inschrift über dem Eingange, schmückten diesen der Freundschaft und

Kunst heiligen Raum, die in deutscher Sitte begründete gastliche Huldigung ländlicher Flur. —

Die Blumen verwelkten, die Inschrift erlosch, der Name der Gräfin lebt in der Widmung jener Trios, die auch das Schloß überdauern werden.

Man hat sich nicht vorzustellen, daß diese beiden geschwisterlichen Trios, bei denen es nicht ohne Bedeutung ist, daß sie ein Paar bilden, auch auf dem Lande entstanden, eine Beziehung zu ländlichem Leben hätten, ein horazisches „procul negotiis“ priesen. So was entsproß bei Beethoven auf den Gedankenfluren ewiger Frühlinge, in keinem ungrischen „Gespann“. Ein von Zeit und Ort Gegebenes war noch nicht bestimmend für ihn. — Wie der Geist zu ihm sprach, wie die Wahrheit der Kunst in ihm wirkte, so und nicht anders schrieb Beethoven. Ein ländlicher, über Wiesen, dem Gemurmel des Baches sich nachstehlender Hauch ist nur in dem Ausgange des ersten Satzes im D Dur Trio zu erkennen und in den, vom Violoncell bei der Triolenfigur des Finals gespendeten Kränzen, in dem ländliche Ruhe, ländliches Glück im E Dur Trio aussprechenden maggiore des ersten, in dem zarten Gewebe des zweiten Allegretto, das man dem Läuten aller Blumenglocken an einem Feiertage der Natur vergleichen möchte. —

Aber Alles dies war bereits reif geworden in dem durch Töne ausgedrückten Reiche des Geistes, bevor auch nur an den Bau des Schlosses in Ungarn gedacht worden. In der Seele Beethovens, nicht auf dem Lande bei der Gräfin, war es Sommer gewesen,

bleibt es in dem Geschwisterpaar der beiden Klavier-Trios auf immer Sommer. —

In diese, nur zu flüchtigen Tage glücklicher Ruhe des Künstlers hat die südländische Phantasie des Pariser Kritikers Scudo den Hungerthurm eines nordischen Ugolino hineinbauen und der Welt weiß machen wollen, Beethoven habe auf dem Schlosse in Ungarn, vor lauter Liebe zur Gräfin Erdödy, durchaus den Hungertod sterben wollen. In einem jammervollen Zustande, bereits völlig entkräftet, hätte man Beethoven noch glücklich an dem Rande eines Grabens aufgefunden und wieder zum Leben gebracht! Erinnert dies an den Abgerissenen von der traurigen Gestalt im schwarzen Gebirge, dem Don Quixote selber zu Hülfe eilte, so hat sich auch nur ein deutscher Musiker in Paris den Spaß machen können, Herrn Scudo dieses ungarische Märchen aus Spanien aufzubinden, weil er erwarten durfte dasselbe alsbald gedruckt zu lesen. Herr Scudo hätte sich fragen sollen, wie sich der arme hungertodessüchtige Beethoven auch nur unbemerkt auf so lange aus dem Kreise seiner Freunde auf dem Schloß entfernen mögen, als dazu gehört, an Hunger zu verkommen? — Zu seinem Florestan in's Verließ hinabzusteigen hatte er es zu weit!

Lies't man den eben nicht ausgebreiteten Liebesbriefwechsel Beethovens und hält damit andere Umstände zusammen, so ergiebt sich, daß er von der Liebe nicht mehr gekannt, als das Verliebtsein. Hiefür spricht besonders folgende Stelle eines Briefes: „Nur Liebe — ja nur sie vermag mir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott! laß mich sie, jene endlich

finden, die mich in Tugend bestärke, die erlaubt mein sei!" Mit wahrhaft jungfräulicher Schamhaftigkeit und reiner Sitte wandelte er durch's Leben, sagt uns Schindler.

Unglücklich liebte Beethoven sein lebelang, weil er in der so genannten großen Welt liebte, in der die geistige Berechtigung, der Genius, noch nicht „turnierfähig" machen. — Ein wenig beneidenswerthes Schicksal, eine Folge seines Umganges mit gesellschaftlich höher Gestellten, wie sie der Künstler immer zu suchen haben wird, auf die er aber nicht auch noch den Kern seines Lebens übertragen sollte. Ries, dessen Name fortlebt, weil er Beethoven gekannt, fand ihn einmal in seiner Sommerwohnung in Baden angelegentlich mit einer schönen Dame beschäftigt. Statt seine Klavierlektion zu bekommen, mußte Ries auf Kommando vorspielen. „Spielen Sie etwas Verliebtes, etwas Melancholisches," rief von Zeit zu Zeit Beethoven, ohne aufzuhören dem Interesse sich hinzugeben, das diese Elvira ihm, dem hoffnungslosen Don Juan, einzuflößen gewußt. — Ohne ihren Namen zu nennen, war die Schöne erschienen. Kaum war sie fort, als Beethoven und Ries ihr auch schon auf dem Fuße folgten, um ihre Wohnung zu entdecken. Der Mond schien hell und freute sich des Lehrers und Schülers, aber die Spur der geheimnißvollen Fremden ging verloren, weil sie wenig ahnen mochte, daß ihre Adresse noch nach ihrem Tode fortleben können, hätte sie sich ein wenig von dem Manne finden lassen wollen, der die Adelaide gefunden. „Ich muß herausfinden, wer sie ist und Sie müssen helfen,"

sagte Beethoven zu Ries. Später begegnete dieser der Dame in Wien und erfuhr, daß sie die Geliebte eines ausländischen Prinzen sei. Das war der Ausgang des mondscheinigen Motivs, welches Faust mit Wagner so eifrig verfolgt, und wo heut' zu Tage der Künstler erst recht fortgefahren wäre, blieb Beethoven, der Ernste und Würdige, stehen. Auch Mondschein-Bekanntschaften, auch solche Libellen spielen aber Klavier und glauben sich einen Besuch bei Beethoven erlaubt! — Durch Ries wissen wir, daß Beethoven jugendliche Gesichter gern sah. Gingen sie einem recht hübschen vorüber, so verfehlte Beethoven selten, sein Glas zu Hülfe zu nehmen, wobei er ein wenig zu grinsen pflegte, wenn er sich von seinem Schüler bemerkt glaubte. Nie besuchte der Meister diesen so oft, als wie letzterer in dem Hause eines Schneiders wohnte, der drei auffallend schöne Töchter hatte. Ries setzt hinzu, daß sie durchaus unbescholten waren. Dies versteht sich bei Beethoven von selbst. Vor den Schneidertöchterlein warnte der Lehrer den Schüler in folgender Stelle eines Briefes vom 2. Juli 1804: „Schneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönsten der Schönen, schicken Sie mir ein halb Dutzend Nähnadeln!" Das Spiegelbild solcher und ähnlicher verliebter Stimmungen ist das Trio des Scherzo im Septett, das Trio im Scherzo des C Moll-Trio für Saiteninstrumente op. 9, ein Mondschein-steeple-chase nach einer immer fliehenden Gestalt, „und folgst Du nicht willig, so brauch' ich Gewalt," Liebeleien, die in den späteren Dichtungen Beethovens zur Liebe werden. —

Mangel an Erfindung wird man nicht der Vorsehung vorwerfen, sie hat Liebes-Motive über alle Schichten menschlicher Gesellschaft verbreitet. Eines Jeden Sache ist es, sein Thema in dem Schacht zu finden, in dem er steht, oder in einem niedrigeren, in keinem auch nur eine Spanne höheren, denn ohne Stolz ist keine Liebe und Alles nur Täuschung.

„Man muß was sein, wenn man was scheinen will," war die Ansicht Beethovens vom Leben. Er war als Künstler. Als solcher mußte er sich sehen, das war aber den Guicciardis, den Erdödys nicht genug und wird ihnen nie genug sein. Welche Entfernung diese Damen von Beethoven trennte, würden sie jetzt am besten in dem Eintritt der Cantilene im ersten Satze der Chor-Symphonie ermessen, wo etwas von Liebe in Beethovenschen Proportionen die Rede geht. —

Beethovens Gefühl für Bettina war eine platonische Rhapsodie. Einem Frankfurter Patrizier Geschlecht angehörend, wäre ihm Bettina Brentano schon näher gestanden, wenn Patrizier nicht auch ihren Maaßstab hätten, sich nicht noch über den Adel stellten, in dem sie ein Schisma erblicken. —

Wie hinfällig ist aber nicht dies Gerüste liebloser Vorurtheile, wenn man bedenkt, daß es heut' zu Tage kaum eine so durch und durch morsche Adlige giebt, welche es sich nicht zur Ehre schätzte, eines Beethoven Frau wenigstens gewesen zu sein.

* * *

Drei an Bettina gerichtete Briefe Beethovens sind zu charakteristisch, um nicht gleichfalls im Auszuge hier eine Stelle zu finden:

Wien den 11. August 1810. Theuerste Bettina! — Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wol selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin wie ein Frosch auf dem Sande, der wälzt sich und wälzt und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder in's gewaltige Meer hineinschifft. Ja! ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettina, ich war von Ihnen überrascht in einem Augenblicke, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war, aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick; ich hab's gleich weg gehabt, daß Sie aus einer anderen Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Mensch und beklage mich über die andern! Das verzeihen Sie mir wol mit Ihrem guten Herzen, das in Ihren Augen, und Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt, zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Die Kunst! Wer versteht die? mit wem kann man sich bereden über diese

große Göttin! — Seit Sie weg sind, hab' ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann, kein Engel ist mir da mehr begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebste Bettina, diese Abweichung von der Tonart, solche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Göthe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? daß ich meinen Kopf in einen Sack stecken möchte, wo ich nichts hörte, nichts sähe von Allem was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht darin begegnen wirst. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt und ich hab' sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden?" —

Mit Wallenstein mochte Beethoven denken: Eine Frage hat der Mensch „frei an das Schicksal" und diese Frage scheint er in den ersten zwei Takten des tiefsinnigen Quartetts op. 74 für alle Zeiten niedergelegt zu haben.

Wien, den 11. Febr. 1811.

Ihren ersten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen und er hat mich oft selig gemacht. Wenn ich Ihnen auch nicht so oft schreibe, so schreibe ich Ihnen tausendmal tausend Briefe in Gedanken. — Wie Sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir nicht denken, wenn ich's nicht von Ihnen gelesen hätte; vieles Schwätzen über Kunst ohne Thaten. Was

soll ich Ihnen von mir sagen? — „Bedaure mein Geschick" rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, so will ich auch dafür, wie für Alles übrige Wohl und Wehe dem Alles in sich fassenden, dem Höchsten, danken. Ich bin eben im Begriff an Göthe zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, (siehe op. 84, vergleiche auch op. 112) und zwar bloß aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen. Wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem kostbaren Kleinod einer Nation?" —

An Göthe, der schon an der Spitze der europäischen Literatur stand, im Jahre 1811 bereits ein vornehmer Herr geworden war, schrieb Beethoven so natürlich wie ein Vogel dem andern singt. Mozart, der Vater, (es gab einen Vater Mozart, keinen Beethoven-Vater), würde nicht verfehlt haben, dem Sohne zu rathen, sich vor einem solchen Manne demüthigst zu beugen, und der Sohn hätte darin Göthe selbst nichts zu wünschen übrig gelassen. Es ist eine wahrhaft betrübende Erscheinung, daß der große Göthe, der den großen Beethoven so lange überlebte, mit keinem Worte seines Verhältnisses zu ihm Erwähnung thun wollen. Aber Göthe sah nur sich; sah er etwas Anderes, so war es sein Ministerium. Für Musik hatte Göthe weder Sinn noch Verständniß, gerade wie der ideale Schiller, trotz seiner „Laura am Klavier," wo er die Musik materiell faßt, obgleich Laura im Jahre 1782, wo das Gedicht erschien, Beethoven erst 12 Jahr alt war, schon etwas Tüchtiges von Mozart an ihrem Klavier zu

sagen hatte. Man findet aber ziemlich häufig, daß Dichtern der Musiksinn abgeht, nicht auch umgekehrt, daß bedeutenden Musikern der Sinn für Poesie fehlt, denn es giebt wol eine Poesie ohne Musik, aber keine Musik ohne Poesie.

Selbst ein Göthe sollte Beethoven gänzlich mißverstehen und von ihm sagen (im Briefwechsel mit Zelter): „es komme ihm beim Anhören Beethovenscher Musik vor, als ob dieses Menschen Vater ein Weib, seine Mutter ein Mann gewesen sein müsse.“

Widernatürlich, hermaphroditisch erschien ihm ein Geist, dessen Geschlecht so urkräftig ausgeprägt dasteht! — Göthe wäre der Wahrheit näher gekommen, wenn er Beethovens Vater in der Begeisterung, seine Mutter in der ewigen Sehnsucht gefunden. Ein solches Verkennen hat aber nichts Auffallendes und beweist nur einmal mehr, daß das Verständniß auch in den Besten nicht immer gleichen Schritt mit dem Genius hält. Man kann ein Göthe, die umfassendste Dichterorganisation aller Zeiten, ein wahrer Dichterkönig sein, und nichts von einer Kunst verstehen, die man nicht empfindet. Das Genie ist deßhalb nicht geringer, der Mensch nur ärmer. Molière, der große Kenner der Menschen, glaubte Raphael und Michel Angelo viel Ehre anzuthun, wenn er sie mit den Worten bezeichnet: ces Mignards de leur âge! — Ein Mignard ist zu Michel Angelo, was ein ehrlicher Pleyel zu Beethoven, der in den Werken seiner ersten Stylart, in den Trios für Saiteninstrumente, op. 9 zum Beispiel, auch noch ein Raphael zu sein wußte. Ist in dem C Moll-Trio

nicht etwas von dem zarten Anflug der Wandgemälde der Farnesina in Rom? von der raphaelischen Hochzeitsgeschichte des Amor und der Psyche?

Das dichterische Universalgenie Göthe, das auch noch die Farben erklären wollte und gleichzeitig an einem Intermaxilarknochen nagte, den er einem eingefleischten Anatomen, den er Samuel Thomas Sömmering streitig machte, Göthe verstand nichts von Musik, fühlte sie nicht. „Wenn ihm jemand Verstand über Musik beibringen kann, so bin ich's, sagte Beethoven von Göthe. Darin irrte er aber. Ein plastischer Geist wie Göthe, eine versgewordene Antike wie er, hätte sich immer in Marmorglätte spiegeln wollen, wäre vor Allem bei der Form stehen geblieben und die Formen Beethovens waren seiner Zeit zu sehr voraus, um ihr Formen, um ihr etwas Anderes als ein Chaos zu sein. An die übersichtlichen, römischen Campagnen Mozarts gewöhnt, konnte der italisch gestimmte Göthe gleich in dem ersten Takt der C Moll-Symphonie nur einen bösen, widerwärtigen Verhack sehen, mußte ihm nothwendig Beethovensche Musik widerstreben, weil sie vor Allem aus einer ungeheuren Individualität hervorging, nicht wie Mozart, wie die Griechen und Römer, in einem allgemeinen Schönheitsgefühle verschwommen. Göthe war kein Zukunftsmann wie Beethoven, er war seiner Zeit nicht voraus, diese ihm vielmehr nachgekommen. Göthe war ein Dichterkomplex, dessen Wurzeln durch das Mittelalter in die Welt des klassischen Alterthums reichten, Vergangenheit und Gegenwart, nicht auch die Zukunft in einer außerordentlichen Persönlichkeit umfaßten.

Dies ist es, was Göthe wesentlich von Beethoven unterscheidet.

Verstand aber nicht einmal der Poet den großen Tondichter, so konnte ihn der Musikprofessor nicht ahnen. Zelter, der berühmte Lehrer Mendelssohns, der Musikpabst Berlins, gab Beethoven in seinem Zorne den Namen eines Thieres, „das man lieber gebraten, als lebendig im Zimmer sieht".

Was von solchem Dünkel der Doktrin, von den Ueberhebungen des Schulzimmers in aller Kunst und Wissenschaft zu halten, denn nur die Namen wechseln, die durch den Begriff einer Kunst gegebenen Verhältnisse bleiben dieselben, darüber sagt maasgebend für alle Kunstgenossen Bettina von Arnim Folgendes (Göthes Briefwechsel mit einem Kinde):

Den 4. November 1810.

Zelter läutet und bummelt mir Deine (Göthes) Lieder vor, wie eine Glocke, die von einem faulen Küster angeläutet wird. Sie fallen Alle übereinander her, Zelter über Reichard, dieser über Hummel, dieser über Righini und dieser wieder über den Zelter; es könnte ein jeder sich selbst ausprügeln, so hätte er immer dem Andern einen größeren Gefallen gethan, als wenn er ihn zum Konzert eingeladen hätte. Nur die Todten sollen sie mir ruhen lassen, und den Beethoven, der gleich bei seiner Geburt auf ihr Erbtheil Verzicht gethan hat.

Die Verwirrung, die das Magische in jeder Kunst

bei den Philistern veranlaßt, ist bei der Musik auf den höchsten Grad gestiegen; Zelter zum Beispiel läßt nichts die Mauth passiren, was er nicht schon versteht, und eigentlich ist das doch nur Musik, was gerade da beginnt, wo der Verstand nicht mehr ausreicht, und die ewig vernichtenden Quergeister, die es so gut meinen, wenn sie zuvörderst das Verständliche in der Kunst fordern: daß die nicht begreifen, daß sie das höchste Element einer göttlichen Sprache herabwürdigen, wenn sie es nur mit dem ausfüllen, was sie verstehen, indem sie ja doch nur das Gemeine verstehen, und daß sie höhere Offenbarungen nie erfahren, wenn sie ewig gescheuter sein wollen, wie ihre Botschafter: die Phantasie und die Begeisterung. Obschon in der Musik die Zauberformeln ewig lebendig sind, so spricht sie der Philister, vor Schreck sie nicht zu verstehen, oft nur halb, oft rückwärts aus, und nun stehen die sonst so beweglichen, blitzenden naßkalt, langwierig, beschwerlich und freilich unverständlich im Weg.

Dagegen ist der Begeisterte ein anderer: mit himmlischer Zuversicht lauscht er und wird eine Welt gewahr, sie läßt sich nicht definiren, sie kann dem Gemüth wohl ihre Wirkung, aber nicht ihren Ursprung mittheilen, daher die plötzliche reife Erscheinung des Genies, das lang in ungebundner Selbstbeschauung zerstreut war, nun in sich selbst erhöht, hervorbricht an's Tageslicht, unbekümmert, ob die Ungeweihten es verstehen, da es mit Gott spricht (Beethoven).

So steht's mit der Musik, das Genie kann nicht offenbar werden, weil die Philister nichts anerkennen, als was sie ver-

stehen. — Wenn ich mir da meinen Beethoven denke, der den eignen Geist fühlend, freudig ausruft: „ich bin elektrischer Natur und darum mache ich so herrliche Musik!"

Sonderbares Schicksal der Musiksprache, nicht verstanden zu werden. Daher immer die Wuth gegen das, was noch nicht gehört war, daher der Ausdruck: Unerhört! Dem Genie in der Musik steht der Gelehrte in der Musik allemal als ein Holzbock gegenüber (Zelter muß vermeiden, dem Beethoven gegenüber zu stehen), das Bekannte verträgt er, nicht weil er es begreift, sondern weil er es gewohnt ist, wie der Esel den täglichen Weg. Was kann einer noch, wenn er auch Alles wollte, so lang er nicht mit dem Genius sein eignes Leben führt, da er nicht Rechenschaft zu geben hat und die Gelehrsamkeit ihm nicht hineinpfuschen darf. Die Gelehrsamkeit versteht ja doch nur höchstens, was schon da war, aber nicht was da kommen soll; er kann die Geister nicht lösen vom Buchstaben, vom Gesetz. Jede Kunst steht eigenmächtig da, den Tod zu verdrängen, den Menschen in den Himmel zu führen; aber wo sie die Philister bewachen und als Meister lossprechen, da steht sie mit geschornem Haupt, beschämt; was freier Wille, freies Leben sein soll, ist Uhrwerk. Und da mag nun einer zuhören, glauben und hoffen, es wird doch nichts draus. Nur durch Wege konnte man dazu gelangen, die dem Philister verschüttet sind. Gebet, Verschwiegenheit des Herzens im stillen Vertrauen auf die ewige Weisheit, auch in dem Unbegreiflichen. — Da stehen wir an den unübersteiglichen Bergen, und doch: da oben nur

lernt man die Wollust des Athmens verstehn." (2. Theil, 2. Auflage. p. 283).

Beethoven gab denn auch, wie billig, jeden weiteren Versuch auf, den von ihm so richtig erkannten Göthe der Musik zu gewinnen, für die er gründlich verloren war. Beethoven hat ihm nur Anstands halber einen in seinen eigenen Augen gewiß nicht allzubedeutenden Chor gewidmet, lag gleich die Widmung seiner Musik zum Egmont so viel näher (siehe op. 112, Meeresstille und glückliche Fahrt, für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Göthe gewidmet).

Der dritte Brief an Bettina ist besonders bedeutsam für Beethoven, weil er dessen unabhängigen Sinn zeichnet, für Göthe, an dessen Seite man so gern Beethoven erblickt, weil der Dichter des Faust Beethoven noch lange nicht „mit dem Verstande hörte". Der Vater Mozarts gewöhnte von Kindesbeinen den Sohn, im gestickten Staatskleide bei vornehmen Personen aufzuwarten. Sehen wir, wie Beethoven seinen Oberrock zuknöpfte. —

Töplitz, August 1812. Liebe, gute Bettina! Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimeräthe, aber große Menschen können sie nicht machen; Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, müssen sie wohl bleiben lassen, zu machen, und damit muß man sie in Respect halten. Wenn so zwei zusammen kommen, wie ich und der Göthe, da müssen auch große Herren merken, was bei unser Einem als groß gelten kann. Wir begegne-

ten gestern auf dem Heimwege der ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen und der Göthe machte sich von meiner Seite los (die Dichtung floh die Musik!) um sich an die Seite zu stellen (glaubte der Dichter des Egmont sich so seinem Ministerium um einen Schritt zu nähern?). Ich mochte sagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen (gerade wie er der Haydn-Mozartschen Symphonie auf den Leib rückte, immer mit untergeschlagenen Armen). Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin zuerst gegrüßt. — Die Herrschaften kennen mich. (Franz II. hatte vier Frauen, der zweiten, Maria Theresie, hatte Beethoven sein Septett dedizirt, durch diesen Umstand und durch den Erzherzog Rudolph war er nicht weniger der dritten Gemahlin des Kaisers, Marie Luise Beatrix, persönlich bekannt. Den Gruß der Kaiserin abzuwarten, war eine Beethovens unwürdige Grille).

Ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Göthe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab' ich ihm auch den Kopf gewaschen (das verdiente Göthe reichlich dafür, sich eines Beethoven geschämt zu haben!); ich gab keinen Pardon und hab' ihm alle seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettina! (Bettina war ihm wahrscheinlich auch

nicht vornehm genug gewesen). Wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der; das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo größere Geister sich mit ihm einen Spaß machen und ihm recht tüchtige Aufgaben setzen. Was kam mir nicht Alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während des herrlichen Mairegens, der war auch ganz fruchtbar für mich, die schönsten Themas schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wieder sehen, liebe, liebe Bettina, so verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten auf der Welt. Dem Göthe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt und daß man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört sein will; Rührung paßt auch für Frauenzimmer, (verzeih' es mir) dem Mann muß Musikfeuer aus dem Geiste schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange sind wir einerlei Meinung über Alles! Nichts ist gut als eine schöne, gute Seele haben, die man in Allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muß was sein, wenn man scheinen will (eine

schöne Variation des esse, non videri:); die Welt muß einen erkennen; sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. (Der Kunst gegen die Welt dienen oder wie Schiller sagt: den Zeitgenossen zu leisten, was sie bedürfen, nicht, was sie loben). In acht Tagen bin ich in Wien, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal (Liebhabertheater unter Göthe's Leitung). Er (Göthe) hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich solle was von meiner Musik aufführen (diesen Ausdruck liebt Beethoven, wie er seiner Musik als Dichtung auch zukommt, vergleiche op. 115), ich hab's beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch (ganz im Charakter des Vielschmeckers Göthe) da ist Nachsicht von Nöthen, weil der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf; absurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus derlei Schulden kommen. Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da; Musikanten erlauben sich Alles. Gott wie lieb' ich Sie. Dein treuester Freund und „tauber Bruder" Beethoven. —

In der Adelaide feierte Beethoven das Ideal jugendlicher Liebe, im Fidelio die Apotheose erlaubten Glückes, um an einen Ausdruck von ihm zu erinnern. Wie man aber häufig Leute findet, die sich des Gefühls der Liebe schämen, so fand Beethoven ein Vergnügen darin, sich über Andere lustig zu machen, wo sie ein tieferes Gefühl blicken ließen. Sensiblerie,

oder was dem gleich kam, war ihm zuwider. So verlangte einst einer stummen Verehrerin von ihm nach einer Locke seines Haares. Die Unterhaltungen hierüber gingen durch die zweite und dritte Hand. Ein schlecht berathener Schalk schlug einen Büschel Haare aus dem Barte eines Ziegenbockes vor. Beethoven, dessen struppiges Haar den Vergleich nicht zu scheuen hatte, ging auf den Vorschlag ein, und die in jeder Beziehung achtungswerthe Dame glaubte sich im Besitz einer Reliquie, als sie von dem Angeber des rohen Scherzes die Wahrheit erfuhr. Beethoven hatte sich offenbar selbst mehr, als die Dame verletzt; er sah dies zu seinem Schrecken zu spät ein und richtete bei Uebersendung einer Haarlocke ein verbindliches Schreiben an die Dame. Den Anstifter wollte er nicht wiedersehen.

Zu Anfange seines Aufenthaltes in Wien (1797) zeigte Beethoven einmal eine Galanterie, wie sie mit Varianten wohl bei uns Allen ihre Stunde gehabt. — Mit einer Dame, für die sein Herz nicht unempfindlich war, hatte er einer Vorstellung der „schönen Müllerin“ (**la molinara**) beigewohnt, die ihm seine Nachbarin versüßen mochte. Beethoven, Florestan und — die Müllerin! — Bei dem zärtlichen Duett: „Mich fliehen alle Freuden,“ seufzte die Schöne das einzige Motiv, dem Beethoven dabei nachhängen mochte: „sie habe Variationen (!) über das Thema besessen, aber verloren!“ Beethoven schrieb noch dieselbe Nacht die unschuldigen Veränderungen nieder, welche man von ihm über das Thema besitzt und überschickte sie der variatio-

nenlosen Schönen im Geiste der Zeit, wo alles Fremdländische höher stand, mit der italienischen Aufschrift: „Variazioni perdute da (Ries hätte nur den Namen erhalten sollen) ritrovate da Luigi van Beethoven." Hat doch das deutsche Kind Mozart auf einem in Deutschland in unseren Tagen erschienenen Portrait zu einem Wolfgango Amadeo werden sollen!

Der Ziegenhaarbüschel ist der einzige gaminartige Zug aus dem ganzen Leben Beethovens. Man würde ihn eher Mozart zutrauen. Solch' unwürdiges Spiel spielten prosaische Naturen mit unserm großen Meister! ruft hierbei Schindler aus. Edle Naturen verirren sich in solche Unarten aus eitlem Gefallen an Kontrasten; Mozart sieht man, so zu sagen, wie er trotz seiner natürlichen Güte Käfer auf einer Nadel quält und dabei der ganzen Welt ein Schnippchen schlägt, bis die finstern Mächte auch an seine Thür klopfen, auch sein Haupt die Schauer des Todes im Don Juan, im Requiem, in den Messen umfangen.

* * *

Ist jede menschliche Vorstellung in letzter Analyse die Frucht einer Kette sich bedingender Vergleiche, so ist es nicht ohne Werth für eine Würdigung Beethovens, ihn und seinen Sittenadel mit einer der bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, mit dem in der unsrigen unter seinen Lorbeeren als Ruine trauernden Rossini zusammenzustellen. Blaze de Bury, ein Freund Rossini's, welcher letztere nur neunzehn Jahre später als Beethoven geboren, ihn nun bald dreißig Jahre überlebt, giebt folgende Mittheilungen über ihn:

„Nach dem Nichtsthun", sagte Rossini eines Tages zu mir, „kenne ich, was mich betrifft, keine nützlichere Beschäftigung als zu essen, was man so recht essen nennen kann."

Ein Italiener kennt überhaupt nur wenig, und daß Rossini im Jahre 1820 Beethovens 1807 gestochene C Moll-Symphonie, nach 13 Jahren ihres Erscheinens, kannte, wie wir gesehen haben, ist den Wundern Italiens beizuzählen. „Was mich betrifft" ist ein Pleonasmus, denn bei einem Italiener betrifft Alles nur immer ihn selbst. Aber hören wir der Beichte weiter zu:

„Was die Liebe für's Herz, das ist der Appetit dem Magen."

Der so viel edler sinnlich gestimmte Weber sagt in seinen hinterlassenen Schriften: was die Liebe den Menschen, das ist die Musik den Künsten; Pindar, und mit ihm die griechische Welt, dachte: „die Jugend ist eine Blüthe, deren Frucht die Liebe ist, glücklich wer sie pflückt, nachdem er sie langsam reifen sehen."

„Der Magen ist der Kapellmeister, welcher das große Orchester unserer Leidenschaften regiert und in Thätigkeit setzt", fährt Rossini fort, „den leeren Magen versinnlicht mir das Fagott oder die Piccoloflöte (auch im Final der C Moll-Symphonie, die Rossini kannte?), wie er vor Mißvergnügen brummt oder vor Verlangen gellt; der volle Magen ist dagegen der Triangel des Vergnügens oder die Pauke der Freude.

Was die Liebe betrifft, so halte ich sie für die **Prima Donna par excellence**, für die Göttin, welche dem Gehirn Cavatinen vorsingt, die das Ohr trunken machen und das Herz entzücken."

Beethoven hätte Thema für Cavatine gesagt. Eine Cavatine ist und bleibt eine Cavatine, ein Stück, während dessen, in Italien, nicht Gefrorenes gegossen wird. Aus einem Thema baut sich eine Gedankenwelt bei Beethoven.

„Essen und Lieben, Singen und Verdauen (wie vorsichtig), das sind, in Wahrheit gesprochen, die vier Akte der komischen Oper, welche das Leben heißt und wie der Schaum einer Flasche Champagner vergeht. Wer sie verrinnen läßt,

ohne sie genossen zu haben, ist ein vollendeter Narr!" Man sieht, Rossini geht weiter als Luther, der denn doch der Mühe werth fand, auch noch der Musik zu erwähnen:

„Wer nicht liebt Weib, Wein und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein lebelang."

Hören wir, was der epikuräische maestro der Sängerin Colbrand, die er später heirathete oder, richtiger, zum Weibe nahm, denn zu dem Ernst der Ehe erhebt man sich gar nicht in Italien, das wäre zu mühsam, über seinen Barbier schreibt.

„Mein Barbier gewinnt von Tag zu Tag in der Gunst des Publikums, und der lustige Kauz versteht so für sich einzunehmen, daß selbst die eingefleischtesten Gegner der neuen Schule jetzt sich zu seinen Gunsten aussprechen. Des Abends hört man in den Straßen Roms nichts als die Serenade Almavivas; Figaros Arie: largo il factotum ist das Steckenpferd aller Baritonisten, und die jungen Mädchen, welche nicht einschlafen, ohne una voce poco fa gesungen zu haben, wachen mit Lindoro mio sara wieder auf. Aber was Sie, liebe Angelika, wohl eben so sehr als meine neue Oper interessiren wird, ist die Entdeckung einer neuen Salat-Bereitung, welche mir gelungen ist. Nehmen Sie Provençer-Oel, englischen Senf, französischen Weinessig, ein wenig Citronen, Pfeffer und Salz; mischen Sie Alles wol untereinander und fügen Sie dem Ganzen noch einige Trüffeln hinzu. Die Trüffeln geben der Sauçe eine Art Nimbus, die einen Feinschmecker in Extase versetzt. Der Kardinal-Staats-Sekre-

tair, dessen Bekanntschaft ich dieser Tage machte, hat mir für meine Erfindung seinen apostolischen Segen gegeben."

„Die Trüffel," sagte Rossini eines Tages zum Grafen Gallenberg (Direktor des Hofoperntheaters in Wien, Gatte der von Beethoven in seiner Cis Moll-Sonate geliebten Julia, siehe op. 27 Nr. 2), „die Trüffel ist der Mozart des Champignons. Ich kenne keinen bessern Vergleich für den Don Juan, als die Trüffel, beide haben das mit einander gemein, daß je mehr man von ihnen genießt, je mehr Reize entdeckt." —

Die deutsche Genügsamkeit Beethovens wollte nur den Kaffee mit Sorgfalt behandelt wissen, 60 Bohnen sollten auf eine Tasse Kaffee bei Beethoven kommen, nicht mehr, nicht weniger, und da auch das genaueste Maaß einen Unterschied hätte machen können, so zählte sich Beethoven die Bohnen jedesmal ein. Mit Kaffeebohnen spielte er gewissermaßen — mit Noten nie.

Ein handgreiflicher Scherz wird das Bild Rossinis vollenden helfen, der in der Kunst die Trüffel, im Künstler den Rentier erblickte.

Einer Deputation seiner Geburtsstadt Pesaro, welche sein lebensgroßes Standbild auf dem Marktplatze errichten wollte, damit, wie die Adresse sich ausdrückte: die Leute, welche Dienstags und Freitags zum Markt kämen, ihren ruhmvollen Landsmann bewundern könnten, antwortete Rossini, der im Jahre 1814, wo dies geschah, bereits ein sehr wohlhabender Mann war: „Geben sie mir die Hälfte der 12000 ausgesetzten Lire, und ich stelle mich zweimal in der Woche selbst auf den

Marktplatz, daß meine theuren Landsleute mich nach Belieben ansehen mögen.“ In einem Briefe Beethovens an Nägeli in Zürich, vom 9. September 1824, findet sich folgende Stelle: „Denken Sie indeß nie bei mir an ein Interesse, nur die göttliche Kunst, nur in ihr sind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Theil meines Lebens zu opfern.“ Deutsche Tiefe, italienische Oberflächlichkeit!

Rossini arbeitete nie leichter als inmitten rauschender Gäste, die er in demselben Zimmer zu bewirthen pflegte, in dem er, unter Punschbowlen und Gläsergeklirre, äußerst schnell Note auf Note häufte.

„Noten in Nöthen“ seufzte Beethoven, aber ihm galt nicht der italiänische Spruch: der Ruhm ist todt für die Todten! (la fama e morta ai morti). Er kannte eine Zukunft als Gegenwart.

Mozarts fast übernatürliche Leichtigkeit im Arbeiten, wenn er einmal seine Arbeitsscheu überwunden hatte und an's Werk ging, um, oft in wenigen flüchtigen Stunden, das Schönste und Höchste zu schaffen, verdiente sprüchwörtlich zu werden.

Ganz anders Beethoven, dessen ganzes Leben nur eine, durch die farbenreichste Phantasie in's Unendliche belebte, ungeheure Spekulation war, welcher er alle musikalischen Mittel unterthänig gemacht hatte, ein grenzenloses Denken und Empfinden über die Kunst, in der er seine heiß geliebten Ideale niederzulegen hatte! Aus diesem Grunde war Beethoven denn auch nie oder nur selten, und dann nur auf Augenblicke, mit sich zufrieden.

Die letzten Spitzen der Spekulation zwingen sich nicht in die Grenzen des Buchstabens. Die Welt des inneren Gedankens reichte für Beethoven über seine liebsten Texte hinaus.

Ueber diesen spekulativen, das Menschliche im Allgemeinen treffenden Kern in Beethoven schreibt dem Verfasser ein bewährter Jugendfreund und musikalischer Waffengenosse folgende zu beherzigende Zeilen:

„Beethoven steht fast außer der Menschheit und wirkt das Gewaltigste nur durch die Kraft der Ideen, d. h. sein Genie war so groß, daß es sich seine eigene Welt schuf und diese so reich füllte, daß wir armen wirklichen Menschen, wenn die Tageslast uns die Schultern schon wundgedrückt, staunend hinaufschauen in ihre Wunder — wo für jeden Schmerz eine Thräne quillt, für jeden Kummer eine Hoffnung – für jede Verzweiflung ein Siegesbrausen tönt. Ja! in der Verzweiflung war er Meister und in der Heilung auch. Der Beethoven-Schrei der wunden Seele fehlt fast nirgend. Das will Alles gefunden, verstanden sein — dann muß man sie ihm nachbauen, seine Welt — Alles messen und richten und nicht vergessen, ein „Kreuzchen" zu notiren, wo der Genius stolpert oder wol gar fällt. Dazu kommt der tragikomische Kampf des Himmelstürmers mit dem Leben — mit Brüdern und Verwandten, mit Köchinnen und Musikanten, mit Gräfinnen und Fabrikanten — meist humoristische Nachtstücke, zuweilen drastisch genug." Odessa, den 28. October 1854.

Hugo Dingelstädt.

Der Verfasser übergiebt dem Leser des Auslandes in diesen

Worten einen Beweis des Beethoven-Kultus in Rußland, dem unmusikalischen Leser den Beweis, wie sehr Beethoven ein Gegenstand allgemeinster Beziehungen geworden, wie er als Symbol des über Zeit und Raum erhabenen Geistigen behandelt sein will. Ja! Beethoven ist der Erbe aller Philosophie in dem unkörperlich Schönen, unter einem allgemein verständlichen Ausdrucke. —

Wenn aber Beethoven in seiner unverbrüchlichen Welt dasteht, und nur aus ihr hervorgehend zeugt, in jedem seiner Erzeugnisse etwas Neues, ein Stückchen seiner Welt mehr giebt; so ist damit jede Nachahmung seiner Kunst ausgeschlossen, würde eine solche nichts Geringeres beanspruchen, als daß sich der Nachahmer einen ebenbürtigen Gedankenschacht gewonnen, wo er keiner Nachahmung mehr bedürfte. —

Mozart ist unzählig imitirt worden. Was wäre an Beethoven zu imitiren, der in jedem Stücke von Bedeutung immer ein Anderer ist? — An Beethoven ist nur fortzusetzen. Auf den Fortsetzer wird aber wol noch lange zu warten sein.

Was Ries in Trauermärschchen, in seinem Klavierquartett in **es**, in seinem Klaviersextett der **Sinfonia eroica**, der **marcia funebre sulla morte d'un eroe** in der Sonate **op. 26** nachmachen wollen, sind äußere Zeichen, welche an die Karrikatur des Laokoon erinnern, in welcher ein alter Affe mit seinen Jungen, in den Stellungen des Originals, von den Schlangen überfallen wird.

Was der selbstständigere Mendelssohn von Beethoven borgen wollen, hat freilich mehr Geist und Leben, verhält sich aber

immer nur wie das in einer gegebenen Sachlage Wahre, zu dem ewig Wahren, an keine Zeit, keine Räume Gebundenen. —

Aber suchen wir Beethoven noch im Leben auf.

Seine jetzt unter uns lebenden Ideen — sie kamen ihm in der belebtesten Straße Wiens, in Wald und Flur, wo er sich manchen Sonnenblick einfing, in der zahlreichsten Gesellschaft, überall. Unter der Herrschaft seiner Idee pflegte Beethoven, gleichsam versteinert, den Blick zu senken, oder ihn unverrückt auf einen Gegenstand zu richten, den er dann am wenigsten bemerkte. In solchen Augenblicken lebte, athmete er nur in seiner Idee, war er jeder Umgebung weit entrückt. Plötzlich, wie eine Nachts vom Blitz erhellte Eiche, schien dann sein Wesen verklärt, bemächtigte sich seiner allmächtig die Begeisterung! Seine Erscheinung unterging in solchen Augenblicken einer so großen Veränderung, daß er selbst die Aufmerksamkeit von Vorübergehenden in der Straße auf sich zog. Aber nur Auge und Gesicht verriethen, was in ihm vorging, keine Bewegung der Hände, des Körpers. Ein so ungewöhnlicher Mensch war der Künstler. Beethoven führte immer ein kleines Skizzenbuch mit Notenpapier bei sich, in das er augenblicklich, ohne Affektation, natürlich wie der Fisch in's Wasser schlüpft, jeden ihm kommenden Gedanken mit ein Paar Strichen eintrug. Aber selten blieb es bei dieser ersten Idee. Eine Idee erzeugte immer eine andere, ihr wahlverwandte, so daß man in seinen Werken zweifelnd dasteht, ob dem Hauptgedanken oder einer Episode der Preis zukommt. Das diesen

Episoden, die er wie Goldkörner über sein Werk streut, inwohnende Interesse giebt bei Beethoven dem Mittelsatze eine Bedeutung, die ihn über alle Instrumental-Componisten erhebt. Der Dichter Lenau bespricht aus eigner Anschauung die Notatenbücher Beethovens folgendermaaßen (siehe Niendorf's Buch: „Lenau in Schwaben"): „Wenn Beethoven bei'm Bierglas saß, da konnte er auf einmal schnell sein Schreibtäfelchen herausziehen und etwas eintragen. „Mir ist halt was eingefallen," sagte er dann und steckte es wieder ein. Die Gedanken, die er so einzeln hinwarf, nur mit ein Paar Linien und Punkten, ohne Taktstriche, sind Hieroglyphen, die Niemand entziffern kann. So hat er in diesen kleinen Schreibtäfelchen wol einen Schatz von Gedanken verborgen."

Setzen wir hinzu, daß diese Art zu arbeiten beweist, daß Beethoven sich gar nicht angehörte, daß er arbeitete, wie Andere leben und ohne Unterbrechung athmen.

Beethoven hatte eine so außerordentlich hohe Idee von der musikalischen Erfindung, daß, was heut' zu Tage dafür gelten würde, ihm noch gar nichts gewesen wäre. Bei ihm ist es die Grundidee, welche das Weitere bedingt und hervorbringt, aus der die Ferne selbst sich bestimmt, aus der Alles den Quellen unendlicher Phantasie entströmt.

Legte Beethoven an etwas die letzte Hand, so brauchte er dazu, wie die Quellenschriftsteller bei wichtigeren Werken beobachten wollen, nicht weniger als den dritten Theil der auf die Composition selbst verwandten Zeit, was allein schon beweist, daß Beethoven seine Schöpfungen nur langsam und mühsam

förderte (siehe geringe Ausnahmen bei op. 17 und 47.) Bei dem Maaßstabe, den er an seine Verantwortlichkeit gegen die Kunst legte, deren Ansprüche ihm über jede Rücksicht gingen, entzog Beethoven manches Werk jahrelang der Veröffentlichung, um dasselbe einer noch strengeren Feile zu unterziehen. Für einen solchen Mann konnte die Kunst auch gar nichts Unbedeutendes haben. — Erfaßte sein Geist die „Idee" in ihrer Gesammtheit, so trieb ihn sein Kunstgewissen, die kleinsten Kleinigkeiten mit demselben verzehrenden Feuer zu durchdringen, hier einem in sich höchst Vollendeten zwei Noten nach England nachzuschicken (Adagio in op. 106), dort einen Ligatostrich in der Violoncellestimme eines Quartetts (op. 127) der Post nach Rußland für den Fürsten Galitzin anzuvertrauen, in der kolossalsten Symphonie, die es giebt, in der Chorsymphonie, eine einzige Note in der Hoboestimme zu ändern (siehe op. 125), und darüber Ries einen besonderen Brief nach London zu schreiben. Für Beethoven gab es nichts Kleines: ob er dasselbe Liedchen viermal (Nr. 38, 2te Abth. des Katalogs), dreimal den ersten Satz der A dur-Symphonie componirte, (siehe op. 92), vier Ouvertüren zu derselben Oper schrieb, oder diese selbst dreimal umschuf. Im Geiste trennte er sich gar nicht von seinen Werken, er folgte ihnen über die Kluft der Zeit und des Raumes, in jedem Augenblicke umgaben sie ihn, wie Kinder den liebenden Vater, jedes ihrer Bedürfnisse war ihm gegenwärtig, und wenn er die Hand an andere Werke legte, so geschah es, weil sie in seinem Sinne alle nur eins waren: „Die Verherrlichkeit der Kunst

in ihrer Reinheit und Würde." Beethoven, der durch die Massenhaftigkeit des Gedankens im Großen und Ganzen wirkt, dessen Symphonien einem einzigen kühnen Gusse ihr Entstehen zu verdanken scheinen, Beethoven dachte in Bezug auf die Technik seiner Kunst mit dem Beethoven der Erdkunde, Carl Ritter: „Willst du in's Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten."

Beethoven schrieb zwar die neunte Symphonie in nur vier Monaten (siehe op. 125); es ist aber eine in der Geschichte der Künste wiederkehrende Thatsache, daß den großen Genies das Bedeutendste immer am schnellsten von der Hand ging, weil dasselbe, als der reinste Ausdruck ihres Geistes, bei ihnen wohl in einer gegebenen Zeit zum Durchbruch kam, bis dahin aber ihr ganzes Kunstleben ausgefüllt und wohlthätig genährt hatte.

Der gewaltige Buonarotti, ein Beethoven in Meißel und Pinsel, brauchte zu seinem Moses, zu seinem jüngsten Gericht, — Paul Veronese zu seiner Hochzeit von Canaa, Raphael zu seiner Transfiguration, Göthe zu den ersten Entwürfen des Faust, Schiller zum Don Carlos weniger Zeit, als zu unbedeutenderen Schöpfungen. — Mozart konnte seinen gewaltigen Don Juan in vier Monaten hinstellen, weil diese unerschöpfliche Partitur, zu der seine früheren organisch mitwirkten, der vollständigste Ausdruck der Mozart'schen Oper überhaupt ist. Beethoven schrieb in vier Monaten die Chorsymphonie, weil sie die Blüthe seines ganzen Wirkens zeitigte, der vollständigste Ausdruck der Beethoven'schen Sym-

phonie überhaupt war, alle früheren Symphonien, an denen er ganze Jahre gesessen, diesen letzten großen Schlag vorbereitet hatten. Daraus schließe man noch nicht, daß den Genies die Arbeit leicht werde. Mit dem Preise seines Lebens, im Schweiße seines Angesichts erkaufte Beethoven das ihm nicht mehr bestrittene Recht, unter den größten Geistern aller Jahrhunderte, aller Völker zu zählen.

Der vierte Satz der neunten Symphonie, der Ausdruck Finale wäre hier nicht am Platz, sei uns eine Gelegenheit zu zeigen, wie schwer Beethoven überhaupt seine Arbeit wurde, weil er Alles so hoch, ja immer wieder höher griff. Was versuchte er nicht schon, um dem vokalen Elemente dieses Satzes einen angemessenen Rahmen zu geben?

Man erinnere sich der so viel bedachten, so oft geänderten, dem Chorführer in den Mund gelegten Worte, welche den Eintritt der „Ode an die Freude" vorbereiten. Diese hätte mächtiger gewirkt, wenn der Chor ein Culminationspunkt der einem instrumentalen Ausdruck zugewiesenen Ode, und somit eine bloße Steigerung gewesen wäre, statt, wie es gekommen, ein selbstständiges vokales Ganze zu sein. — Die Worte des Koryphäus lauteten Anfangs: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen!" was Beethoven dahin veränderte: „Freunde, nicht diese Töne, sondern freudigere!" Worte, welche in dem Sinne Beethoven's das Werk in eine Trauer- und in eine Freudensymphonie theilen. Die Skizzenbücher zeigen vier Veränderungen des wie in Stein gehauenen Haupt-

thema's; unter jeder steht von Beethovens Hand geschrieben: **meilleur.**

In diesem vierten Satze sollten in der Hand des Königs der Symphonie Stimme und Instrument, Vokal- und Instrumentalmusik zu einem Reiche verschmelzen, dessen Grenzen durch die Symphonie allein gegeben waren, um innerhalb derselben nur noch die Musik zu sein. Ein großer Gedanke, würdig das Leben eines Beethoven zu krönen! Hier standen zwei Wege offen: ein vokaler zweiter Theil, dessen Identität mit dem instrumentalen durch seinen Gehalt so auszudrücken war, daß die vokalen Kräfte in diesem Werthe aufgingen, und nur noch in dem Gesammtbegriff der auf das Gebiet des Vokalen erweiterten, auch durch vokale Kräfte vermittelten Symphonie ihre Bedeutung fanden, oder aber ein vierter, wie die drei ersten, instrumentaler Satz, bei dem der Zuhörer das Aufgehen der beiden Elemente in der Symphonie mehr zu fühlen, von dem Componisten, so zu sagen nur veranlaßt, bei sich selbst zu vollbringen hatte, ohne erst durch den Koryphäus von dem Hinzutritt vokaler Hülfstruppen unterrichtet zu werden. Der Satz wäre so ein instrumentales Bild der von der Ode gefeierten Gefühle geworden, in welchem „die Tochter aus Elysium", instrumental zur Anschauung gekommen wäre, wie z. B. im letzten Satze der Mollsymphonie von Jedermann eine Idee von Sieg und Triumph verstanden werden wird. In einer solchen Lösung der Symphonie, bei der vokale Kräfte zu einem Gesammteffekt gewirkt hätten, wäre die Vokalmasse als eine großartige Epi-

sode aufgetreten, hätten die Chöre episodisch zum Totaleindruck gewirkt, etwa wie in der Phantasie für Piano, Orchester und Chor (siehe op. 80) hätte das Instrumentale und Vokale einen gleichberechtigten Platz eingenommen, dadurch aber das Ganze, die Symphonie, unter Mitwirkung vokaler Kräfte zu instrumentalen Zwecken eine einheitlichere Verschmelzung beider Kräfte zu Wege gebracht, wäre gleich der so gestaltete Satz zu einer zweiten Symphonie herangewachsen, deren Form und Umfang den ersten Sätzen gegenüber schwer abzuwägen sein müssen. — Dies mag Beethoven bestimmt haben, dem vierten Satz keinen instrumentalen Gehalt zu geben, einen Mittelweg einzuhalten, indem er bei seinen Anfängen anknüpfend, die Geister der ersten Sätze in einzelnen, von stürmischen Recitativen der Contrabässe durchrissenen Takten noch einmal beschwor — „Ihr naht Euch wieder, schwankende Gestalten!" — dann sein Riesenthema durch Rieseninstrumente, durch Contrabässe exponirte, durch den Koryphäus, der die ersten Recitative aufnimmt, dem Chor die Thür öffnete, dann aber den Singstimmen überließ, in den Folgerungen des Thema's das Werk zu Ende zu bringen.

So sind es denn nicht weniger als fünf Elemente, welche hier auf den Zuhörer eindringen: die Thema's der ersten Sätze, die Contrabaß-Recitative, das große Thema des vierten Satzes, der Koryphäus, die Chöre. Die in ihrem Charakteristischen, in ihren Thema's angedeuteten ersten Sätze haben aber etwas Zusammengewürfeltes, das den Zusammenhang der vier Sätze nur materiell hinstellt, ihn nicht auch geistig durchdringt.

Dieses Anklopfen bei drei Sätzen in einem vierten, der mit anderen, mit vokalen Kräften wirkt, wie wenn den ersten Sätzen dadurch erst ihre eigentliche Bedeutung werde, obgleich es bei der thematischen Andeutung bleibt, keine Verbindung der Sätze durch ein instrumental=vokales Element, sondern eine neue Vokal=Composition folgt; dies macht den Satz auch zu einem „zweiten Theil" der Symphonie, zu dem wichtigeren in der Idee des Componisten, zu einem Theile, vor dem die Thema's dreier Sätze sich beugen.

Dieser zweite Theil ist aber damit auch ein Anderes, in dem verschiedene Kräfte nicht mehr einem Zwecke, der Symphonie, dienen. Die Symphonie ist vielmehr durch die ersten Sätze abgeschlossen. Diese Spaltung vertheilt die Aufmerksamkeit auf zwei Lager, nicht ohne Beeinträchtigung des einen durch das andere. Der Zuhörer ist nicht mehr in der Idee einer Verschmelzung beider zu einem befriedigt. Dieser vokale Theil entbehrt auch einer selbstständigen, instrumentalen Einleitung, für welche die Zersplitterung der Themas der ersten Sätze, unter dem stürmischen Dazwischenfahren der rezitativisch behandelten Bässe, nicht wohl gelten kann, er entbehrt somit eines instrumentalen Elementes, das über das obligate Akkompagnement einer gegebenen Cantate, eines in Musik gesetzten Chores zu stellen wäre, wie etwa die von Beethoven componirte Meeresstille und glückliche Fahrt, von Göthe (siehe op. 112). Das Erscheinen des Koryphäus als Deus ex machina ist eine Beethoven offenbar von seinen Griechen, von Sophokles und Euripides ge=

kommene Eingebung, wie sie Schiller in den Chören der Braut von Messina kaum mit mehr Glück versucht hatte. Eine griechische Idee ist auf einem christlichen Theater immer ein Zwitter, ein Hermaphrodit, dem, wie nach der Ansicht des römischen Rechts, das überwiegende Geschlecht Namen und Bedeutung geben wird, und wäre die Frucht eine Iphigenia von Göthe. Auch die Kunst kennt eine Vergangenheit, denn sie ist das Leben, und das Leben schreitet fort und verträgt sich nicht mit den Todten. — In der Tragödie der Alten, wo der Chor theilnehmend, berathend und richtend auftritt, als eine den Menschen mit den unsichtbaren Mächten verbindende Schicksalsperson, bei den Griechen hatte der Chor eine Bedeutung, die ihm bei uns nicht mehr zusteht, die ihm bei Beethoven nicht beizulegen ist, wo er als musikalisches Mittel verwandt wird.

Bei der Vorliebe Beethovens für das klassische Alterthum ist es indeß höchst wahrscheinlich, daß er sich bei seinem Chor einen antiken, einen euripideischen, einen jener erhabenen Chöre seines Sophokles gedacht, der die Gefühle der Götter den Sterblichen zutrug, dessen Eleusinisches Feuer noch unter den Ruinen des klassischen Alterthums fortglimmt.

„Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder
Holdes Blüthenalter der Natur!“ —

Für dieses Gefühl in Beethoven spricht der in dem Motiv der komponirten Ode vorherrschende Ernst, die feuerbelebte, unverbrüchliche Würde des herrlichen Themas, wie es:

„das Land der Griechen mit der Seele suchend“

erst auf den Saiten der Contrebässe erzittert, um später, in dem Sturm des Orchesters, bis an den Himmel zu reichen. Ja! es war Beethoven gleich anfänglich um eine recht ernste Freude, um seine Freude zu thun, wie schon die Ueberschrift des ersten Satzes andeutet: Allegro ma non troppo un poco maestoso. Hiezu kommt der den „Alten" zugewandte Sinn des Dichters der Ode, welcher den Componisten begeisterte, des Dichters der Götter Griechenlands:

„Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia! —"

Ganz in diesem Geiste ist es, wenn Beethoven sein Thema auf dem tiefsten Grundschaft seiner Idee, in den Bässen entfaltet. So lodert geheimnißvoll die Flamme auf dem Altar des griechischen Tempels, nachdem der Gott sich erhören lassen! —

„Alles wies den eingeweihten Blicken,
Alles eines Gottes Spur! —"

Diesem Gotte jubelt das Volk in dem Freudenrausche des einschlagenden Orchesters, welchem, in einer ungeheuren Variation des Motivs, mit auf die schlechten Taktheile fallenden Keulenschlägen der Bässe, in einer Art freudeberauschten Triumph-Marsches, Beethoven sein Thema preis giebt.

„Wir betreten feuertrunken
Himmlische dein Heiligthum!"

Die Verwendung der Contrebässe, deren Stunde der Gleichstellung im Orchester-Recht mit jedem Soloinstrument hier, in der Symphonie, geschlagen, kommt der Entdeckung

eines neues Instrumentes gleich, dessen tiefe Bedeutung Beethoven in der Eroica (Scherzo), in der C Moll-Symphonie (Scherzo), im Allegretto der A dur-Symphonie, in den abgebrochenen Anfällen der Bässe im ersten Satze der neunten Symphonie geltend gemacht hatte. Eine Ausgleichung der auf allen Gebieten menschlichen Geistes bestehenden Dualismen, im Mikrokosmus der Symphonie, in einer Verschmelzung der Musik-Geschlechter, ein so tief philosophischer Gedanke, charakterisirt ganz eigentlich Beethovensche Kunst. Dies ist die große, von Beethoven eingegangene Ehe, in der er (das Instrumentale) sich dem Vokalen, dem ewig Weiblichen, vermählt, und darum die neunte Symphonie ein Theil seiner Biographie; denn sie vor Allem zeigt uns den Menschen in Beethoven, wie er sein lebelang nach Freude und Glück sich nur sehnen dürfen, in dem gestifteten Bunde streitender Kräfte aber den höchsten Ausdruck seines Lebens erreicht! —

„Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn! —"

Die philosophisch sich bewußte Spekulation ist es, die Beethoven am Wesentlichsten von Mozartschem Geiste unterscheidet. Mozart war kein Neuerer, kein Bilderstürmer, kein Reformator. Mozart hat nicht sowol Neues geschaffen, als nur seine Vorgänger übertroffen. In der Sonate, im Quartett, in der Symphonie, im Kirchenstyl ist bei Mozart Alles erweitert, größer, leidenschaftlich tiefer als bei Haydn. Mozart erhob sich in der Oper weit über Gluck, aber schon

Gluck kennt eine Geistermusik (keine Beethovensche Schicksalsmusik), wenn auch nicht in der Proportion der Nachtscene des steinernen Gastes. Mozart rundete Alles ab, er liebkoste die Form, machte Alles besser wie Andere, mit der einzigen Ausnahme von Händel und Bach, die im strengen Styl nicht zu übertreffen waren, wie denn der strenge Styl ein Gegebenes, nicht das Unendliche ist. Oratorien hat Mozart nicht geschrieben, um, in diesem Styl, Händel verglichen zu werden. Mozart ist der außerordentliche Geist, dem man unwillkürlich Alles vergleicht, um einen Maasstab zu gewinnen. Nicht weniger als einen Mozart braucht man, um zu wissen, wer ein Beethoven war! In den, durch die Schule geheiligten Formen das Schöne zu schaffen, den gegebenen Rahmen der Kunst zu füllen, das war Sache Mozarts und schon eine nothwendige Folge der ihm gewordenen Erziehung, der ihm durch den Mozart-Vater, durch Umstände eingeprägten Unterthänigkeit gegen alles Vorwaltende und Bestehende. Deshalb konnte Mozart keine C Moll-Symphonie schreiben, deshalb wäre ihm nie der revolutionäre Gedanke einer Vereinigung des vokalen und instrumentalen Elementes zur Symphonie gekommen, wenn er auch länger gelebt hätte als Beethoven.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, in wie weit Beethoven sein Vorhaben gelungen, den Gesang der Symphonie unterthänig zu machen. Ein genaues Eingehen auf die Chor-Symphonie könnte nur in einer Monographie von dem beiläufigen Umfange dieses Buches Platz finden. Für

unseren Zweck genügt anzuführen, daß auch der Eindruck des vokalen Theils des erstaunlichen Werkes ein gewaltiger ist. Man vergesse auch nicht, daß nur durch Beethoven, nur durch seine Idee einer Aussöhnung der musikalischen Geschlechter in der Symphonie dieser fruchtbare Gedanke überhaupt ein Gegenstand der Besprechung und Ausführung geworden. Da bei Beethoven kein Rückschritt, kein Aufgeben eines, seiner Kunst durch ihn eroberten neuen Gebietes anzunehmen ist, so hätte er auch gewiß diese große Fusions-Idee in einer zehnten Symphonie weiter verfolgt, sie dort ihrer ganzen Tragweite nach zur Geltung gebracht. Sein er erhabenen Seele lag die zehnte Symphonie bereits vor; was davon in die Geheimzeichen der in alle Welt zerstreuten Notatenbücher übergegangen, ist nicht zu bestimmen. — Eine bei Beethoven wiederkehrende Erscheinung ist es, daß der Totaleindruck seines Geistes, selbst wo er, wie in der Chor-Symphonie, das höchste den Menschen bis jetzt bekannt Gewordene leistet, eine ungestillte Sehnsucht nach dem zurückläßt, was er uns noch geben können und nicht gegeben hat. Dies hat seinen Grund darin, daß man Beethoven so viel zutrauen kann, so viel zutrauen muß, jedes seiner größern Werke zwar ein unendlich vollkommenes in sich ist, der ganze Beethoven, der Gesammtbegriff seiner Schöpfung aber gerade deshalb nur als ein Anfang uns verschlossen gebliebener Herrlichkeiten erscheint. Dies ist es, was Beethoven selbst, einen Monat vor seinem Tode, sagen wollen, wenn er dem Fürsten Galitzin schrieb: „ist es mir doch als hätte ich kaum

einige Noten geschrieben!" — Ihrem Wesen nach kennen Kunst und Wissenschaft keine Befriedigung, ihr Sinn steht nach dem Unbekannten und eine höchste Leistung ist immer eine Stufe zu einer höheren. Solche Stufen sind die Symphonien Beethovens. Die letzte Stufe, die Chorsymphonie, ist nur die Ermöglichung einer weitern, unendlichen Reihe von Begriffen! Beethoven ist keine abgeschlossene, in sich vollendete Erscheinung, er war lange nicht an die Grenze seiner Möglichkeiten gekommen! Abgeschlossene Geister sind Michel Angelo, Shakspeare, Göthe. Was immer diese auch noch gegeben hätten, es wäre schon von ihnen gegeben gewesen. Was Raphael, Schiller und Mozart aber der Welt noch werden mögen, ist dagegen nicht zu ermessen, und dies lag mehr in der Natur ihres Geistes, als in ihrem früh erfolgten Tode. Beethoven war in einem noch viel höhern Grade, als eine solche ungelöste Zukunft, geschieden. Wie in der Himmelskunde die Entdeckung des entferntesten Sternes gewöhnlich der Entdeckung eines entfernteren vorausgeht, so war durch die neunte Symphonie eine zehnte gegeben, welche nicht, wie bei anderen Componisten, eine Nummer mehr, sondern eine höhere, noch unbekannte Potenz der Symphonie, ein neuer symphonistischer Ausdruck gewesen wäre, den uns nicht einmal die Chor-Symphonie errathen zu lassen vermag.

Still bewußte Erhabenheit ist der Charakter der neunten Symphonie. Mehr Bildhauer als Maler, ist Beethoven der leibhaftige Laokoon! Welchem Maler wäre dieser nicht heilig?

Was aber ist erhaben? — wenn nicht ein höheres Sein in Empfindung, Gedanken, Gestalt? Incessu patuit Dea! — Wer nicht über den Menschen steht, soll sie nicht, wie Beethoven in der neunten Symphonie, zu Paaren treiben! Erhaben ist, was über den Kräften des Menschen hinausliegt, was die Seele mit Entzücken, mit Schauder und ungestilltem Erstaunen füllt, daß sie darüber die Zeit vergißt und den Menschen, ihren Gefährten auf Erden! Zu beherzigen ist, was Heinse im Ardinghello, den Griechen Demetri über Kunst und Künstler sagen läßt:

„Das erste und heftigste Verlangen der Seele, welches sie nie verläßt, ist Neuheit, dann Durchschauung und endlich Vollkommenheit oder Zerstörung der Dinge. Dies treibt die Unsterbliche durch alle Welten.“ —

In der neunten Symphonie ist Alles neu, Alles durchschaut, sie ist endlich die Zerstörung der Dinge, indem die alte Symphonie vor ihr nicht mehr gilt. —

„Die Seele schafft und wirkt, ihre Schwingen sind unermüdlich, sie kann nicht aufhören sich zu bewegen und bewegt zu werden, so bescheiden gegen sich, daß sie von sich selbst nichts weiß: aber die Iliade zeugt überall genug von Homer.“ —

So die neunte Symphonie von Beethoven!

„Nun ist der Mensch selten in der Lage, daß seine Seele nach diesen ihren Neigungen glücklich sein könnte, sie wirft sich also aus Verzweiflung in die Kunst. Alle Kunst ist Darstellung eines Ganzen für die Einbildungskraft. Sie

unterscheidet sich nur nach den Mitteln, die sie dazu braucht. Ein neues Ganzes oder ein altes neu, auf die wahrste und lebendigste Weise, den Menschen in die Seele bringen, das ist Kunst. Für den Dichter sind Handlungen oder Bewegungen im Zeitraum das Schicklichste, weil seine Zeichen Worte sind, die nur nach und nach, nicht auf einmal gehört werden, deshalb kann der Dichter immer auch Dinge neben einander stellen und der Zuhörer denkt sie sich zusammen. Homer hätte wohl daran gethan, wenn er die Gegend um Troja nicht als bekannt vorausgesetzt und die Jahreszeit, in der Alles geschah, versinnlicht hätte." (Topographie und Jahreszeit in der neunten Symphonie ist die „Ode an die Freude"). „Wer denkt an Zeit, wenn man mit Worten etwas beschreibt und der Zuhörer, getäuscht, sich dasselbe vorstellt? Bei jedem Genusse sind wir ewig und scheinen die Zeit nicht zu fühlen." —

Wer dächte bei der neunten Symphonie noch an Zeit und hielte er die Uhr in der Hand, um die Dauer der Sätze zu messen? Man denkt höchstens an die Stunde, in der Weise, wie es Taktstriche giebt, die man weder hört noch fühlt, aber weiß. —

„Unser Leben ist kurz: wer uns ein Ganzes täuschend am geschwindesten in die Seele bringt, erhält den Vorzug. Der Dichter unterliegt dem Maler in Schilderung körperlicher Gegenstände und so geht's dem Maler mit Handlungen. Nichts desto weniger ragt die Poesie mit ihren willkührlichen Zeichen über alle ihre Schwestern hervor. Kein Maler kann

die Größe der Alpen, das unendliche Meer schildern auf seinem Läppchen Leinwand; kein Tonkünstler Donner und Orkan. Die Musik überhaupt geht ganz aus der sichtbaren Welt hinaus und wirkt in Bewegungen, die von der Materie nur den Punkt zu ihrem Aufflug nehmen und durch ihre Proportionen Empfindungen erregen. Nach Pythagoras ist das eigentliche Element, worin die Geister existiren, reiner Klang und Ton." —

„Das Vortrefflichste der bildenden Kunst ist das schöne Nackende, mit dem Ausdrucke geht's hernach wie bei der Musik: der Ausdruck ist die Blüthe der Vollkommenheit selbst. Jeder Sinn hat sein eigenes Element, worin der Ausdruck nur schwimmt. Die Poesie arbeitet zwar für Alle, aber doch ist ihr auch die Sprache die Harmonie derselben für das Ohr, Grundstoff. Die Schönheit nackender Gestalt, der Triumph aller bildenden Kunst ist viel für den körperlichen Menschen, wenig für den innern. Sie allein ergreift nicht das Unsterbliche, dazu gehört, was selbst unmittelbar von der Seele kommt und ihrer unbegreiflichen Kraft: Leben und Bewegung. Dies haben unter allen Künsten allein Musik und Poesie, neigt Euch, ihr andern Schwestern, vor diesen Musen. Die Bildhauerkunst ist die ächte Probe schöner Form und geht in's Wesentlichere, in das Erhabene; die Malerei giebt sich mit Allem ab, wo sie nur ein wenig Reiz findet. Unter tausend Gesichtern findet man kaum eins für den Marmor, viele für die Farbe."

Und darum ist Beethoven wie ein großer Bildhauer,

begeisterten ihn nur große, tiefe Ideen! — Seine Motive (Grundgedanken) sind jene seltenen, marmorwürdigen Physiognomien, wie das Motiv der „Ode" in der neunten Symphonie.

„Das Klassische ist überall das Gedrängtvolle, wenn jemand alles Wesentliche und Bezeichnende von einem Gegenstande herausfühlt und uns giebt. Ein Ding recht fassen zeigt den trefflichen Menschen und macht den Virtuosen. Wen beim Ursprung seiner Existenz nicht die Fackel der Gottheit entzündet, der wird weder ein hohes Kunstwerk noch eine erhabene Handlung hervorbringen."

Diese Fackel hatte die Gottheit in Beethoven entzündet. Mit dieser Fackel verbrannte er die alte Symphonie, wie ein altes Schiffswrack, um ein neues Leben, eine Umgestaltung der Dinge in der Symphonie zu wecken!

Eine gefährliche Bekanntschaft ist in dieser Beziehung die Chorsymphonie. Wer sich in diese Musik hineingehört, wer dem schaukelnden Rachen der Sextolenfigur im ersten Takte einmal verfiel, in ihm an die bei uns unbekannten Gestade einer Ewigkeit der Gefühle schiffte, der ist für andere Instrumentalmusik, selbst für Beethoven'sche, verloren, der sucht nur noch einen Fortschritt in Form und Gehalt, von diesem Aeußersten und Letzten!

Die urkräftige C Moll, die glänzende A Dur Symphonie, um nur diese zu nennen, sind auf dieser isolirten Höhe nur noch in Einzelheiten, was sie uns früher als Gan-

zes waren, sie haben etwas Abgeschlossenes, Vollbrachtes, dem das Interresse immer gespannter Erwartung abgeht.

Diese großen Stufensymphonien sind historische Arsenale — die neunte, die Chorsymphonie ist Gegenwart und Zukunft! Das Vorurtheil einer allzugroßen Schwierigkeit in Verständniß und Ausführung, das so lange gegen Beethoven'sche Musik überhaupt gestritten, hat sich in letzter Zeit auf die neunte Symphonie zurückgezogen, um sich hier zu behaupten. Diese Nebel fallen aber immer mehr, und die Zeit ist nicht entfernt, wo man vorzugsweise an dieses Werk gehen wird, das eben so erhaben wie verständlich, eben so tief wie klar dem vorurtheilsfreien Blicke sich erschließt. Alles wahrhaft Große ist die Wahrheit und die Wahrheit ist einfach, in der Kunst wie im Leben. Nie wurde das Große durch einfachere Mittel erreicht! Dies ist die instrumentale Wahrheit des Schlußsteins aller Symphonie — der Chor-Symphonie von Beethoven!

Aber die Berechtigung, so etwas auch nur in sich aufzunehmen, hat man in einem solchen Eindrücken geöffneten, dadurch der neunten Symphonie verwandten Geiste mitzubringen, um sie nicht mit langen Ohren, mit dem Verstande und Herzen zu hören, wie es Beethoven wollte, wie er Göthe erklärte: „daß er von seines Gleichen mit dem Verstand gehört sein wolle, dem Manne Musikfeuer aus dem Geiste schlagen müsse!"

Im Bewußtsein eigener Weihe nähere man sich der neunten Symphonie, als der Quelle der höchsten Erfahrungen, der

höchsten Freuden auf diesem Gebiete, nicht um sich was vorspielen zu lassen!

Dann wird auch Alles klar und verständlich der entzückten Seele vorliegen. Hier baut ein Thema von zwei Noten den ersten Satz der seinem unnennbar sehnsüchtigen Inhalte nach, seines Gleichen nicht findet, Allegro ma non troppe, un poco maestoso, — ja! so und nicht anders mußte eine Trauersymphonie anheben, deren Folie ein Hymnus an die Freude ist! —

Das Scherzo ist in einer Beethoven für diese Form eigenthümlichen Keilschrift niedergelegt, deren gleiche Werthe an einander gedrängte Viertel bilden.

Ein Thema von drei Noten ergießt das Meer wehmüthiger Wonnen im Adagio; eine Menschwerdung der Kunst! — Nichts persönlicheres, nichts innigeres, nichts herzblutenderes als der Eintritt in die $^3/_4$! — der vokale Theil endlich beruht nicht weniger auf dem Fundamente eines höchst einfachen Motiv's in der reinen D Dur-Skale, das Niemand vergessen wird, der es mit gesunden Ohren gehört, aus dem Alles Uebrige sich entwickelt, zu dem Alles zurückkehrt. —

Bei einer Aufführung der Symphonie in St. Petersburg, in der von dem General Lwoff gegründeten société des concerts, hat sich der Verfasser überzeugen können, wie allgemein verständlich ein Werk ist, von dem Viele den Köhlerglauben nähren, es sey von mystischen Tendenzen angesteckt,

das die Zeitgenossen für das Irrenhaus reif erklärten (siehe diese Urtheile bei op. 125).

Neben dem Verfasser, der jede Note der Chorsymphonie kannte, saß ein Musikfreund, der keine Noten kennt, in Beethoven nur den Dichter sieht und genießt. Nicht nur der Totaleindruck des Werks, jeder Satz in seiner Bedeutung für sich und im Ganzen entzückte den ungelehrten, aber empfänglichen Musikfreund bei dieser ersten Begegnung mit der Chorsymphonie. Bei jedem neuen Gedanken, bei jedem Eintritt einer Stimme stieß mich mein Nachbar mit den Worten an: „Schon wieder etwas Neues!" Als ich ihn im voraus auf die beiden harten Akkorde im ersten und letzten Satze aufmerksam gemacht, sagte er: „ich kann die Leute nur bedauern, welche so etwas wissen, mich stört es nicht." Für den Verfasser war so praktisch im Leben erwiesen, wie der Geist über dem Buchstaben steht, wie die Seele nur der Sprache des Dichters zu lauschen hat, in welcher er zu den Menschen spricht, der Verstand aber keine Akkorde haben soll, wo er sich des Schönen erfreuen kann! — Nicht jedermann mag kompetent von der Gottesgelahrtheit mitreden, von Gott selbst ein jeder, dessen dankbare Seele sich seiner Wohlthaten freut! Der Kanzelredner sind Viele — wie Viele bringen uns dem Herrn näher? — Schon Rochlitz, der Hofrath musikalischer Kritik, war einer ähnlichen Meinung, lag ihm gleich Beethoven aus dem Wege.

* * *

An seine dem Faß der Danaiden vergleichbare Arbeit, denn das Unendliche schöpft sich nicht aus, ging Beethoven mit Anbruch des Tages. Dann sah man ihn bis zwei, spätestens drei Uhr fortarbeiten, welche für eine große Stadt frühe Eßstunde, die in Wien noch ziemlich allgemein vorherrschende, regelmäßig die seinige war. Nulla dies sine linea schreibt er 1826 dem würdigen Wegeler. Während dieses langen Vormittags, welcher den Tag Beethovens ausmachte, denn dieser zählte nach der Arbeit, zu der er sich, wenn auch nicht immer den Geist zwang, verließ Beethoven auf Augenblicke seine Wohnung, durchlief er einige Straßen, um sich Ideen nach Hause zu tragen oder bereits gewonnene, im Kontakt mit der Außenwelt, zu prüfen. Da er hierbei überall, nur nicht auf der Straße war, die Vorübergehenden mit seinen Blitze schleudernden Blicken durchbohrte, und doch nur seine Idee sah; so ist es vorgekommen, daß er auch inmitten des regsten Straßengewühls sein Skizzenbuch aus der Tasche gezogen, um etwas einzutragen. In Wien ist er dadurch nie lächerlich geworden; jedermann kannte ihn, erblickte in ihm die sich auf natürlichem Wege genugthuende Ausnahme menschlicher Berufungen, ohne daß man deshalb in Wien Beethovenscher

Musik näher getreten wäre. — Es wäre ein Verkennen der menschlichen Natur und der Aufgabe der Kunst, zu verlangen, Alle sollten Beethoven verstehen, Alle Geschmack an ihm finden. Das Außerordentliche ist das Außerordentliche, weil es nicht Allen gleich eingänglich wird. Musik, in den Händen eines Beethoven zumal, ist ein Geheimniß, dessen Offenbarung verdient sein will durch den Geweihten, ein äußerlicher Ausdruck inneren Lebens. Der Geweihte ist aber nicht der Kontrapunkt, der Geweihte ist der Empfängliche.

> Was kein Verstand der Verständ'gen sieht,
> Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth.

Von dem Straßenleben Beethovens hat ein französischer Novellenschreiber Veranlassung nehmen wollen, ihn das Motiv der C Moll-Symphonie mit Kohle an die Mauer eines Hauses schreiben zu lassen, eine Albernheit, die keiner Widerlegung bedarf und sich daraus erklärt, daß es eine Zeit gegeben, wo Chamisso's Schlemihl und Hoffmann's Grotesken durch die Uebersetzungen eines Löwe Weymar in Frankreich eingeführt, dort eben so wenig wie von ihrem Uebersetzer verstanden, in ihren Anwendungen ekelhaft übertrieben wurden; hat doch selbst Jules Janin, dessen nadelspitzer Geist Hoffmannsche Phantasie ausschließt, eine Zeit lang einen kleinen Callot abgeben wollen, in seinen contes phantastiques ohne den Phantasus.

Man kann sagen, daß Beethoven eben so viel im Freien als in Zimmern gelebt. — Als er einmal in dem einsamen Gäßchen einer entfernten Vorstadt Wien's zweien schwer beladenen Kohlenträgern begegnete, traten diese geringen Leute

vor dem im Raume lesenden, mit dem Geist sprechenden Auge des ihnen unbekannten Künstlers an die Seite, um ihm ehrfurchtsvoll Platz zu machen. So groß ist die Macht des vom Genius getragenen Unglücks! — Beethoven lebte damals gerade in der Chorsymphonie und bewohnte die obere Pfarrgasse in der Vorstadt Leimgrube, aus der er die äußersten Grenzen Wiens auf seinen Streifereien berührte. Diese Arbeitern des Volks gegen die Macht des Geistigen abgedrungene Huldigung ist vielleicht die reinste, die Beethoven, die je ein Künstler erfahren.

„Ihre Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt.“

Der Augenzeuge dieser stummen und doch so sprechenden Begegnung der Extreme im Menschlichen sah Beethoven die guten Leute höflich grüßen, nachdem er sie hinter sich gelassen. Gerade wie er einmal in der Direktion einer Symphonie fortgefahren, nachdem diese bereits zu Ende gekommen, weil er nicht mit dem Ohr folgen können. Beethoven hatte die ehrlichen Lastträger nicht bemerkt, aber dennoch gefühlt, es sei ihm eine Artigkeit widerfahren, für die er zu danken habe.

Diese Ueberfälle Wiens und seiner Bewohner von Seiten des arbeitswüthigen Herkyles, waren eine Folge seiner stürmischen, nur im Freien sich frei fühlenden Natur. Und so kräftig war diese, daß sie dem maßlosen Drängen des Genius, in Beethoven fortwährend Unerhörtes, nie Gesehenes in die Erscheinung zu rufen, ganze 56 Jahre hindurch widerstehen können! — So übermächtig war aber der Geist in ihm,

daß, ging er nicht aus um ihm näher zu kommen, Beethoven oft den Arbeitstisch verließ und zu ganzen Stunden an sein Waschbecken zu treten pflegte, hatte er gleich immer schon am frühen Morgen eine Art Bad genommen, das zu seinen Bedürfnissen gehörte, um nunmehr nachträglich, gänzlich unbewußt was er that, einen Wasserkrug nach dem andern über die Hände zu leeren. Diesen Waschakt begleitete ein fortwährendes Brummen, das, ihm selbst unhörbar, in Stöhnen und Heulen überging und ganz eigentlichen Ueberschwemmungen in seinem Zimmer Trotz bot, welche, durch den Fußboden zum tiefer wohnenden Nachbar dringend, Beethoven von den Hauswirthen aus mehren Wohnungen vertreiben ließen. Mit rollenden Augen, oder wiederum ganz stierem Blick, wie Schindler beobachten können, der Erde, auf der er sich selbst im Wasser zurückgelassen, völlig enthoben, durchmaaß Beethoven dann in allen Richtungen sein Zimmer, notirte etwas oder wiederholte Waschen und Heulen. Bei der Pietät Schindlers für den großen Mann hätte er gewiß das Wort „heulen" vermieden, wenn die von Beethoven ausgestoßenen Laute ein anderes erlaubt hätten. Dies waren die Augenblicke der tiefsten, der fruchtbarsten Spekulation, in denen Niemand Beethoven stören durfte, der nicht augenblicklich und auf immer entfernt sein wollte. Daß eine flache und einseitige Beurtheilung, zumal in Frankreich, auf einen Halbverrückten, auf einen musikalischen Don. Quixote in Beethoven schließen wollen, ist nicht zu verwundern, vielmehr aus dem Neide zu leicht erklären, den ein solcher Geist immer erregen wird, wie aus dem Unverstande

der Menge. Diese Isolirungen Beethovens von sich selbst waren der Ausdruck seines Bedürfnisses, irgend etwas zu thun, weil er das noch nicht zu vollbringen vermochte, was er gern gethan hätte, seine Idee in einem ihr adäquaten Ausdruck erfassen. Und so läßt sich ein dem künstlichen Menschen unserer überzuckerten Kultur entgegengesetzter denken, der nur ein inneres Leben lebt, dessen äußere Gestaltung ihm eben so unbewußt als gleichgültig bleibt. Deshalb sollten aber auch Alle, insbesondere Damen, sich sagen, wie sie in Beethoven ein von der inneren Stimme unwiderstehlich Bestimmtes, keinen Klaviermusik für Toilettenbedürfnisse zünftig anfertigenden Tagescomponisten zu suchen haben, mit unter der Scheere stehendem Haar, nach der letzten Mode geschniegelt und gebiegelt, in Frankreich zuweilen, wie der seelige Kalkbrenner, mit dem Orden der Ehrenlegion geschmückt, von so angenehmen Sitten, daß er allenfalls die Cis Moll-Sonate von Beethoven, wenn es durchaus sein muß, ohne Anstoß zu leidenschaftlicher Gefühle, vorzutragen vermag. — Rossini sang sich mit angenehmer Tenorstimme beim Componiren etwas vor, es war aber auch danach und hatte nicht lange zu leben. Mozart brummte das so meisterhaft gearbeitete Brumm-Trio in der Zauberflöte zum ersten Male während einer Billardpartie im Kaffeehause. Ohne eine Quelle anzugeben, erzählt Berlioz im Journal des Débats vom 11. August 1852, Beethoven habe die heroische tief durchdachte Coriolan-Ouvertüre (op. 62) in einer Nacht geschrieben (il lui est arrivé d'improviser (?) un de ses chefs-d'oeuvre, l'ouverture de Coriolan, en

une nuit). — Trotz seiner ungebundenen, einzig durch seine Inspirationen geregelten Lebensweise behauptete sich bei Beethoven eine gewisse Ordnung in der Unordnung. Schindler, der das wissen konnte, sagt ausdrücklich: „Spätestens um 10 Uhr war er zu Bette, mithin gegen den Schluß der Theater, die in Wien um 6 Uhr anfangen. Nachmittags arbeitete er nie, Abends wollte er sich kaum mit einer Korrektur beschäftigen, welche Arbeit ihm ohnehin wie alles Ungeistige und Mechanische verhaßt war. In der ersten Abendzeit setzte sich Beethoven an seinen Broadwoodschen, ihm von Ries, Cramer und dem englischen Dilettanten Smart in London geschenkten Flügel, so wenig er von seinem Spiel hören mochte, obgleich er sich einen Schalldeckel über das Instrument bauen lassen, wobei man sich aber noch kein Gehäuse von grünem Taft zu denken hat, in das er sich wie ein Troglodyte zurückgezogen hätte.“ Eine Vorstellung, die der Verfasser nach den Angaben des liebenswürdigen Sängers und Schauspielers Arnold, der viel mit Beethoven verkehrt hatte, und in Riga seine Tage beschloß, viele Jahre selbst von dem wunderbaren tauben Musiker genährt hat.

In den späteren Abendstunden las Beethoven seine Griechen. Sah man ihn Abends schreiben, so war es Musik Anderer, die er abschrieb, wobei er so seinen Gedanken nachhängen mochte. — Alle Quellenschriftsteller stimmen hiermit überein. Eine stupende Nachtarbeit, wie die in großartigem, römischen Geiste gedachte Coriolan-Ouvertüre war mithin gar nicht in der Weise Beethovens, dem seine Ideen zwar

schnell kamen, der mit ihrer Verarbeitung aber nur langsam, nur nach unzähligen Kämpfen gegen den ihn immer weiter und über seine erste Idee hinaus führenden Geist fertig wurde.

Schon Hoffmann hat gezeigt, was es mit solcher Schnellarbeit bei den Genies für eine Bewandtniß hat, und was von dem Märchen, daß Mozart die Ouvertüre zum Don Juan in der Nacht vor der ersten Aufführung der Oper componirt, zu halten sei, wie dies Prachtstück längst vor Mozart's Seele vollendet dastehen müssen und von ihm in jener Nacht nur zu Papier gebracht worden sei. Oulibischeff ist in seiner Biographie des unsterblichen Meisters weiter gegangen, er hat wie Hoffmann die psychische, so die physische Unmöglichkeit bewiesen, daß die Ouvertüre in einer Nacht, und gäbe man ihr volle 12 Stunden, auch nur zu Papier gebracht werden können. Aus denselben Gründen bleibt die Composition der Coriolan-Ouvertüre eine Pariser Mythe. Wenn Beethoven einmal eine halbe Nacht unter Freunden durchwachte, so war ihm das schon ein bemerkenswerthes Ereigniß. Er schreibt an Bettina aus der Faschingszeit in Wien am 11. Februar 1811: „Ich kam diesen Morgen erst um vier Uhr von einem Bachanal, wo ich so gar viel lachen mußte, um heute beinahe eben so viel zu weinen. Rauschende Freude treibt mich oft gewaltthätig wieder in mich selbst zurück!"

Ganz verschieden von unseren genialen Leuten, die sich für geistreicher halten, wenn sie noch Champagner trinken, wenn bereits die Hähne krähen und nur Nachts ihre Partituren der

erstaunten Welt zuschleudern, — war Beethoven die Nacht eine der Kunst und den Musen feindliche Macht, schien ihm nur der Tag würdig, das Schöne und Große zu begrüßen.

Von manchen Folgen für Beethoven war, daß er, wie wir gesehen, oft seine Wohnungen wechselte und deren mehrere auf einmal miethete. Er dachte sich weiter nichts dabei, er suchte überhaupt nie anders zu sein, als andere Menschen — er war es. In den engen Straßen, wo oft die engen Herzen wohnen, wo Alles so nah und doch so fern ist, lebte Beethoven das wie Notenpapier vorgestrichene Leben deutscher Städte in Wien. — In den Verhältnissen deutschen Lebens, wo Alles durch Prämissen bedingt wird, Alles vorgesehen und im Voraus bestimmt, wo gar nichts geschehen kann und Wunder verboten sind; da ist denn auch für jeden mit dem Leben noch nicht Fertigen die Schicksalsuhr abgelaufen, oder richtiger, nie anders aufgezogen worden, als in deutschen Uebersetzungen des Tristram Shandy! Deshalb dachte Beethoven so viel an England, deshalb flüchtet der deutsche Künstler so gern nach Paris, nach London, nach dem gastfreundlichen nicht nach Groschen zählenden Rußland, um aus dem Raum in die Zeit zu kommen und sich sein Schicksal zu machen, statt in seinen auf deutschen Stadt- und Landrollen bereits verzeichneten Geschicken unterzugehen.

Dieses alte Stadt-Uhrgehäuse deutscher sozialer Verhältnisse war die Thränenweide, an deren Fuß Beethoven unsterbliche Lebensbilder dachte und schuf. — Das gehört namentlich zu der relativen Größe seines Genius. Aus einer so

gedrückten Lebensatmosphäre hatte sich sein Geist loszuringen, wie der Stephansthurm die gut polizeipflichtigen, wohl gezählten, vielfach auf Gemüthlichkeit Anspruch machenden Spitzgiebel in den Eingeweiden von Stein überragte, welche man in deutschen Landen mit dem Namen von Straßen beehrt. — Aber in das Gäßchen Beethoven's fiel das Licht ewiger Gestirne und er mochte mit dem Dichter denken:

„Ich glaube mich an keinem Ort,
Zeit ist mir keine Zeit!" —

Beethoven war nicht der erbgesessene Stadtmensch, seine Behausung erschien seinen Blicken nicht als der Nabel der Erde, wie ihn der Pfahlbürger, der ächte Stadtleim in seiner jedesmaligen Stadt erkennt. — In die Betrachtung des Universums, das er sich kühn zurückschuf, war Beethoven versunken. — Auch er kannte den „Stock — am — Eisen" in Wien, das den Zunftzwang, den Zunftzopf nur schlecht unter einer angenommenen deutsch-französisch sein sollenden Weltlust versteckt. Beethoven ging aber jedem „Stock — am — Eisen" vorüber, er blieb nicht vor demselben stehen. — Munizipalitäten, der Kastengeist in ihnen sind das hergebracht Bestehende, der Besitz. — Die Kunst Beethoven's war das ewig Fortschreitende, der Kampf, der Besitz in der Zukunft! Ist es da zu verwundern, daß er so oft seine bürgerlichen Wohnungen, wie man in Wien sagt, veränderte, wo er nicht fliehen konnte, daß er ihrer mehrere auf einmal bezog, weil es ihm in allen zu eng war. —

In diesem so erklärlichen Prozeß seiner großen Seele ha-

den Dutzend- und Schockmenschen (Aftermenschen sagte Beethoven) eine ihrem unveränderlichen Stadtmaaß nach beispiellose Bizarrerie sehen wollen. —

Novellendichter, die einen tüchtigen musikalischen Geist in sich spüren, sollten hier anknüpfen, um eine ideale Biographie Beethoven's nach inneren Nothwendigkeiten seines Geistes zu schreiben. Sie sollten ihn aufsuchen, wie es ihm Bedürfniß war, im Mai eine Wohnung nach Norden, im Juli eine nach Süden zu beziehen, wie er drei bis vier Wohnungen auf einmal bezahlte, weil die eine zu wenig Sonne hatte, in der andern ihm das Wasser nicht anstand, wie Niemand ihn zum Miethsmann haben mochte und er im Wiener Deutsch eine unruhige „Hausgelegenheit" genannt wurde, sein alter Freund, der Baron Pasqualati, ihm aber in seinem Hause immer eine Wohnung auf alle Fälle offen ließ, in welche Beethoven sich zu retten pflegte, um dann im vierten Stocke ohne einen Sonnenstrahl auszuhalten. In einem dieser Reserverauchfänge bei Pasqualati schrieb Beethoven die A dur-Symphonie. Eine humoristische Novelle liegt fertig darin vor, daß die unruhige Hausgelegenheit im Frühjahr 1823 das in der Nähe Wien's gelegene Hetzendorf (siehe op. 120) bezog, wo ihm Baron Gronau eine schöne Wohnung vermiethet hatte, Beethoven aber, so sehr ihm Park und Gegend zusagten, diesen reizenden Aufenthalt eiligst mit einer schlechten Wohnung in Baden vertauschte, nur „weil der Baron, so oft er ihm begegnete, zu viel Complimente vor ihm mache!" Ein fertig gefundener Hoffmannscher

„Hofrath!“ Ganz so nahm sich Beethoven 1824 in Penzingen bei Schönbrunn. Ein Weg für Fußgänger führt hier über die Wien. Die neugierigen Leutchen, welche hier den Sommer zubrachten, erwarteten oft schaarenweise den ungewöhnlichen Mann am Ufer, eingedenk des Schiller'schen:

„Es führt kein anderer Weg nach Küßnacht!“

Glotzende Neugierde dieser Art war Beethoven höchlich zuwider; nach drei Wochen hatte er seine Penzinger Villeggiatur wieder gegen Baden vertauscht, obgleich Penzingen wie Hetzendorf für den Sommer mit 400 Gulden Wiener Währung oder eben so viel Franken im Voraus von ihm bezahlt worden war. — Ein Novellendichter hätte die Witze und Scherze Beethoven's zu erfinden, mit denen er die Zahlung der gesetzlichen Klassensteuer von 31 Gulden alljährlich zu begleiten pflegte, wobei er auf diejenigen seiner Eigenschaften einging, welche angeblich so besteuert würden. — Der bürgerliche wie künstlerische Haushalt Beethoven's ist überhaupt eine Fundgrube für Phantasiestücke, und hier die unverwüstliche Raçe alter Köchinnen nicht zu übersehen, wie sie sich auf ihre alten Tage gewöhnlich zu Haushälterinnen verpuppen und ihren Herren, den zusammenschrumpfenden Hagestolzen, wie den ihrer Tyrannei in den Erbärmlichkeiten des Lebens nicht minder erliegenden Genius bei einer brodelnden Kaffeekanne in erster und letzter Instanz zu ihrem Spielzeuge verurtheilen. Diese in den Bildern der niederländischen Schule lebenden Küchenmumien, deren eine Beethoven seine „Frau Schnaps“ nannte, muß sich der Novellist nicht entgehen lassen, dessen Ro-

velle Beethoven, und somit dem Ahnungsvollen, dem Unkörperlichen gilt, wie Tieck's Novelle: „die Gemälde" der Malerei in ihren Beziehungen zum Leben, in der shakspear'schen Figur des „unnnachahmlichen Eulenbeck." Beethoven war ein Eulenbeck ohne Betrug, ohne weingeröthete Nase. Wer wird uns die „Weinrede" Eulenböck's für die Musik fortsetzen? Die Weinsorten müßten dem Novellendichter die neun Symphonien Beethoven's sein. — Hier nur noch einige andeutende Striche.

Im Frühling 1824, wo die Londoner philharmonische Gesellschaft Beethoven gegen eine Vergütung von 300 Guineen eine Reise nach London in Vorschlag gebracht, um in den Conzerten der Gesellschaft seine Werke zu leiten (die Chorsymphonie war so eben vollendet worden), und ihm außerdem 500 Guineen (über 12,000 Franken) in einem Conzert zu seinem Besten gesichert; im Frühling 1824, wo ein fremdes Land für den großen Mann sorgen wollte, war dieser in Wien, drei Jahre vor seinem Tode, noch von den Küchenökonomien einer „Frau Schnaps" für seinen Mittagstisch abhängig, wie aus folgendem Billet an Schindler hervorgeht: „Die Frau Schnaps schießt für den Unterhalt das Nöthige vor. Kommt heute gegen zwei Uhr zum Mittagsmahl. Es sind recht gute Nachrichten da, unter uns, damit der Gehirnfresser nicht davon vernimmt." Unter Gehirnfresser verstand der Coriolan-Beethoven, wie wir gesehen haben, den Apotheker-Beethoven Johann.

Beethoven hatte das Bedürfniß fühlen müssen, die eng-

lischen Vorschläge mit Jemandem zu durchsprechen. In dem Paradies des Hähnel und der Mehlspeise in Wien bedurfte es dazu einer Anleihe bei seiner eigenen Köchin, damit Beethoven einen Freund und sich bescheiden satt machen konnte, denn mehr war ein Mittagsmahl bei Beethoven zu keiner Zeit seines Lebens in der Stadt gewesen, wo der Componist des Don Juan, noch bedürftiger, zu seiner Leibesnahrung einen, einzigen Gulden anleihen und dabei tödtliche Demüthigungen hinnehmen müssen! — Diese Thatsachen stehen unabweislich da und Wien kann nur zu seiner Entschuldigung sagen, daß Beethoven auch ohne Anleihe bei seiner Köchin an diesem Tage nicht gerade vor Hunger gestorben wäre, weil er etwa ein Stück Brod in natura in der Küche der Frau Schnaps auffinden können. Unabhängig von gefährlichen Gewohnheiten in seinen Bedürfnissen genügte Beethoven die einfachste Kost, er war weit entfernt, mit Rossini, in einem wohl gestopften Magen die „Pauke der Freude" zu erkennen. Das Instrument stellte er höher! „Der Mensch steht wenig über dem Thier, wenn sein Hauptvergnügen sich auf die Tafel beschränkt" hörte man ihn sagen.

Die Reise nach England, in ein Land, wo es ihn immer hingezogen, weil er in dem damaligen brittischen Nationalcharakter etwas von seinen Griechen und Römern wiederfand, wo man Beethoven mit offenen Armen und offenem Beutel erwartete, wo man ihn vielleicht der Welt länger erhalten haben würde, denn zurückgekehrt wäre Beethoven wohl nimmer — die englische Reise gab der Künstler auf und blieb bei der

„Frau Schnaps" in Wien, weil er den Sittenwandel seines Neffen überwachen zu müssen glaubte.

So uneigennützig war der Mann, dem man Geiz und Habsucht vorwerfen wollen, weil er einmal bei Ries in London anfragte, welcher Unterschied zwischen einer Guinee und einem Pfund Sterling bestehe? der sich gar nicht auf Geld verstand, weil ihm Gulden und Kreuzer in Wien davon eine zu schlechte Meinung beibringen müssen. Eine andere „Frau Schnaps", keine so großmüthige Frau Rothschild, spielte ihm, wie wir sehen werden, übler mit. Wer wüßte nicht, welche Störungen der Unbemittelte, der Künstler insbesondere erfährt, wenn er es dem Reichen nachthun will, und, hat die schönere Jahreszeit den Winter glücklich aus der Stadt getrieben, dem Frühlinge nachzieht in sein Feldlager auf's Land! — Wie viele Kämpfe braucht es da nicht für den Armen, um den beengten und beengenden Räumen, den bösen Spinngeweben des Stadtlebens, zu entrinnen, wo der Reiche nur seine Person umsiedelt. So und nicht anders, wollte es denn auch Beethoven halten. — Auch er zog nur sich um. War er im Frühjahr, von Wien nach Baden, nach Döbling, nach Heiligenstadt, nach Hetzendorf, hinausmarschirt, hatte er die ersten Schwalben begrüßt und sich die Boten des Frühlings in einem unsterblichen Liede (op. 98) eingefangen:

„Es kehret der Maien, es blühet die Au'"

so glaubte er sich auch umgezogen und höchstens war ihm sein Flügel und etwas Notenpapier vorausgegangen. Alles Uebrige, Ueberflüssiges wie ein Bett, Möbel, hatten die Haushälterin-

nen, die er wie seine Wohnungen wechselte, zu behandeln. — Es war im Jahr 1821 und wieder Frühling geworden, Beethoven in's Dorf Döbling gewandert, als er in seinem künstlerischen Inventarium die Partitur des Kyrie der Messe in D vermißte, die ihn seit 1819 beschäftigte. Man denkt sich leicht, welchen Werth das Manuscript für ihn haben mußte. Die gründlichsten Nachforschungen in der Stadt blieben vergebens. Beethoven war außer sich, schon sah er sich beraubt, als ein Zufall in der Küche auf dem Land die mächtigen Foliobogen auffinden ließ, welche die Haushälterin zum Einwickeln von Schuhen und Küchengeräth benutzt und dabei mehre Bogen zum Glück der Falze nach zerrissen hatte. Als der edle Meister dieses Zustandes seines großen Kirchenwerkes ansichtig wurde, vermochte er dennoch einer Unzurechnungsfähigen nicht lange zu zürnen. Wenig berührt von dieser Ironie des Schicksals, säuberte er unverzüglich sein Kyrie von Schuh- und Küchenstaub und componirte an der so noch glücklich erhaltenen Messe weiter.

* * *

Bei dem durch zunehmende Harthörigkeit allmählig isolirten Leben Beethovens kann dasselbe nicht so reich an Begebenheiten, an Anekdoten sein, wie das ausübende Künstlerleben eines Mozart. Es wird daher auch immer eine Biographie Mozart's zu schreiben sein. Eine Biographie Beethoven's will aus seinen Werken herausgefühlt sein und findet ihre Hauptquelle, wo andere so spärlich fließen, in einem geistigem Prozeß nach inneren Gründen, in dem allgemein Menschlichen. Das Anekdotische in diesem großen inneren Leben findet am besten seinen Platz bei den bezüglichen Werken, auf welche man dabei zurückgeführt wird. (Siehe op. 1, 5, 11, 15, 16, 29, 31, 37, 45, 55, 57, 58, 86, 112, 120, 124, Nr. 3a, 5a Nr. 35 zweite Abtheilung des Katalogs.) Die Quellen schweigen über ein wiederholtes Zusammentreffen Beethoven's mit andern Künstlern, und doch ist es wahrscheinlich, daß er als einer der größten Klavierspieler seiner Zeit seine Trio's, seine Conzerte selbst mit Begleitung versucht haben wird. In Berlin (siehe op. 5) sah Beethoven Himmel, den Componisten der längst vergessenen Fanchon, lernte er die interessante Persönlichkeit des Prinzen von Preußen Louis Ferdinand kennen, dessen Klavierspiel er über

das Himmel's setzte. Er widmete dem Prinzen, nach seiner Rückkehr nach Wien im Jahre 1800, das herrliche Klavierconzert im C Moll (siehe op. 37) und sagte von ihm: „er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler.“ Unter den Klavierspielern lobte Beethoven nur Cramer. Alle andern galten ihm wenig. Cramer, der Verfasser der Etuden, mochte ihm durch sein gebundenes Spiel gefallen haben. Seine eigenen Sachen spielte Beethoven weder sich noch Anderen gerne vor. Um ihn in früheren Jahren dahin zu bringen, in späteren war ohnehin bei vorgeschrittener Taubheit keine Rede davon, brauchte es eine musikalische Kriegslist, die darin bestand, einen Lockvogel, einen Tironen an's Klavier zu setzen, der mit Fehlern etwas von Beethoven stümperte. — Das war die verwundbare Ferse! — Einen solchen Stümper schob denn Beethoven ziemlich unsanft bei Seite, um das Stück selbst zu spielen und sich, weit über dasselbe hinaus, seinen unvergeßlichen Phantasien dabei zu überlassen. Mit Himmel überwarf er sich, wie später mit Hummel (siehe op. 86). Himmel hatte Beethoven zu phantasiren ersucht. Beethoven, der dem Wunsche nachgekommen war, forderte seinerseits Himmel dazu auf. Der Leiermann der „Fanchon“ war schwach genug sich hierauf einzulassen, sagt bezeichnend Ries, indem er die freien Phantasien Beethoven's so schildert: „der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm

herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich." Auch nach dem „Könige in der freien Phantasie", nicht an sich verzweifelnd, hatte Himmel schon lange gespielt, als ihn Beethoven mit den Worten unterbrach: „nun wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?" Himmel, der schon Erkleckliches geleistet zu haben glaubte, sprang auf und nun waren beide hart aneinander. Beethoven erklärte trocken: „ich glaubte in der That, Himmel habe nur so ein Bischen präludirt." Es kam zwar eine Versöhnung zu Stande, allein Himmel fühlte noch nach langer Zeit sein Müthchen an dem furchtbaren Gegner, wozu ihm sein Briefwechsel mit Beethoven die Gelegenheit bot. Beethoven fragte nämlich immer wieder in seinen Briefen aus Wien bei Himmel an: ob es etwas Neues in Berlin gäbe? vielleicht weil Himmel nicht der Mann war, mit dem in seinen Briefen sich auszusprechen ein Beethoven große Neigung fühlen mögen. Himmel antworte „das Neueste sei die Erfindung einer Laterne für Blinde." Beethoven trug treuherzig mit der Leichtgläubigkeit des Genies, dem nichts unmöglich scheint, diese Neuigkeit in Wien herum. Alle Welt wollte das Nähere erfahren. Die Angel hatte gezogen. Beethoven bat Himmel um eine Erklärung und diese von Himmel in Gift getaucht, verfehlte nicht Beethoven blos zu stellen. Himmel, dessen beste Komposition sein Sextett für Piano, Violine, Alto, Violoncelle und zwei Hörner ist, war dem Komponisten des Sextetts zu unbedeutend, um auch nur wieder aufgesucht werden. Rossini hatte Beethoven die Schwachheit nicht kennen lernen zu wollen, obgleich

der Komponist des Tancredi, bei seiner Anwesenheit in Wien, sich viermal vergebens bei dem Komponisten des Fidelio eingefunden hatte. Mit Clementi, dem Odysseus des damaligen Piano, ging es nicht besser. Als Clementi mit seinem Gradus ad Parnassum nach Wien kam, wollte Beethoven ihn sogleich besuchen, ließ sich aber den schlechten Rath geben, Clementis Besuch abzuwarten. Da dieser nicht erfolgte, so kannten sich Beethoven und Clementi lange nur von Ansehen. An der Mittagstafel eines Gasthauses pflegten sie sich wie schlagfertige Kämpen mit den Augen zu messen, ein jeder von seinem Knappen und Schildträger gefolgt, Beethoven von Ferdinand Ries, Clementi von Klengel. Die Schüler mußten hierin den Meistern nachahmen, ihnen drohte der Verlust der Lektionen.

Von unschuldigen, nur zu gerechten Ueberhebungen über Andere, ist ein Zusammentreffen Beethovens mit Steibelt hervorzuheben. Der glückliche Komponist des Konzerts-Rondos: **l'orage**, eines Stückes mit viel Wind ohne allen Sturm, das wir alle in unserer Jugend ohne alle Gefahr durchwüthet haben, genoß von Paris her eines Rufes als Klavierspieler, den er seiner Behandlung der Pedale, noch mehr seinen, damals neuen Tremolos verdankte, über die man jetzt lachen würde, denn diese Tremolos verwechselten Lärm mit Musik, den Schall mit der Rede. Steibelt hatte bei seiner Ankunft in Wien (1799) den neunundzwanzigjährigen Beethoven nicht aufsuchen wollen und sah ihn erst beim Grafen Fries (vergleiche op. 23, 24, 29, 92), wo Beethoven sein anspruch-

loses, für jene Zeit schon kühnes, die Mozartische Form bekämpfendes Trio für Piano, Klarinette und Violoncelle (op. 11) einer auserlesenen Gesellschaft vorspielte. Steibelt, der französischen Weltton mitbrachte, ließ sich denn auch in Gnaden herab, Beethoven als Pianisten gelten zu lassen, wo nur der Komponist zu bemerken gewesen wäre. Der lag aber weit über Steibelts Pariser Salon-Horizonte hinaus. Steibelt, der leichtsinnige Hämmerling, bildete sich alles Ernstes ein, daß er auf dem Fortepiano phantasire. Eines leichten Sieges über Beethoven gewiß, spielte er erst ein Quintett seiner Komposition, von dem man nie wieder etwas gehört und phantasirte oder richtiger tremolirte dann mit großem Erfolg, wie man denn nicht erlebt hat, daß etwas Neues aus Paris je in Deutschland mißfallen. Den ernsten Beethoven hatte der leichtsinnige Unfug verstimmt. Nach einiger Zeit versammelte der Graf Fries dieselbe Gesellschaft bei sich. Steibelt trug in dieser mit demselben Beifall ein zweites Quintett seiner Komposition vor, das der Welt eben so unbekannt geblieben wie das erste, und ließ abermals eine freie Phantasie folgen, der man die Vorbereitung wie die Absicht, Beethoven zu verletzen, anhörte, da sie das Thema der edel geborenen Variationen jenes Trios (op. 11) behandelte (pria che l'impegno, ein beliebter Gassenhauer der Zeit aus dem Baum der Diana von Martini).

Das war Beethoven, das seinen Getreuen in diesem Kreise zu viel! — „Er mußte nun an's Klavier," erzählt Ries weiter, „um zu phantasiren, ging auf seine gewöhnliche,

ich mögte sagen, ungezogene Art an's Instrument, wie halb hingestoßen; nahm im Vorbeigehn die Violoncell-Stimme des Steibeltschen Quintetts mit, legte sie verkehrt auf's Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasierte er so, daß Steibelt den Saal verließ, bevor Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle" (der rechte Ausdruck für einen Steibelt, wie ihn Ries mit Steibelts Worten brauchen können). Was der Schüler hier vom Meister sagt, stimmt bezeichnend mit Bettinas von Arnim Worten: „Nach Tisch setzte sich Beethoven unaufgefordert an's Instrument und spielte lange und wunderbar; sein Stolz fermentirte zugleich mit seinem Genie; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche und seine Finger leisten das Unmögliche. Begegnete sich das Seherkind in dieser Weise mit dem kunstfertigen Ries, ohne dessen, allererst 1838 erschienenes Buch nur benutzen zu können, da der Briefwechsel des berühmten Kindes mit Göthe 1837 bereits die zweite Auflage erlebte; so ist damit schon etwas für die Wahrhaftigkeit, ja für die Wörtlichkeit jener wichtigeren, Beethoven in den Mund gelegten Kunstansichten gewonnen, welche nicht weniger aus inneren Gründen ihm allein zu vindiziren sind (siehe den Brief an Göthe am Schluß dieses Theiles).

Die verkehrt aufgelegte Steibeltsche Quintettstimme hat

ein Echo in Moskau finden sollen, wo man einmal Field mit dem Zweifel reizen wollte, er spiele wol kaum etwas vom Blatt und ihm dabei eine schwere Bach'sche Fuge in Vorschlag brachte, welche er sich verkehrt auflegte und in seltener Vollendung ohne Anstoß wegspielte. Das hieß lesen, was Beethoven that, war denkendes Schaffen.

Mit Hummel söhnte sich Beethoven erst auf seinem Sterbebette aus. Als während seines letzten Krankenlagers Hummel nach Wien gekommen war, und es gab eine Zeit, wo das für ein Ereigniß galt, sprach Beethoven lebhaft den Wunsch aus, ihn zu sehen. Hummel besuchte Beethoven anderen Tages. Aber wie entsetzlich hatte die Krankheit den edlen Meister gewandelt! Der gutmüthige Hummel erwehrte sich nicht der bitteren Thränen bei dem herzzerreißenden Anblick! — Beethoven, wie er immer in Anderem und Anderen lebte, suchte Hummel von sich abzubringen, indem er ihm die damals so eben erschienene Zeichnung von Haydn's Geburtshaus in Rohrau, mit den uns von Schindler erhaltenen Worten vorhielt: „Sieh', lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute hab' ich's zum Geschenk erhalten und es macht mir eine große Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde!" — Und Wien, wo Beethoven fünf und dreißig Jahre gewirkt, hat ihm noch kein Denkmal gesetzt! — In dem Krystallpalast zu Sydenham ist Beethovens Büste neben der Göthe's und Schiller's nicht vergessen worden. Unter Palmenwäldern, unter den Wundern Assyrischer, Aegyptischer, Griechischer, Römischer Kunst haben

diese deutschen Geister ihren wohl verdienten Platz gefunden. Und Wien setzt Beethoven kein Denkmal inmitten seines von Musikhändlern Diabelli, Haslinger, Artaria umlagerten „Grabens", über den der große Mann so oft Welten von Ideen zu seinen Verlegern trug! — Zehn Jahre hatte die „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" bestanden, als sie allerst im Jahre 1823 ihren großen Mitbürger zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte, deren sie viele im In- und Auslande zählte. Die Umgebung des gekränkten Meisters hatte alle Mühe ihn abzuhalten, der Gesellschaft das Diplom zurückzuschicken.

Eine musikalische Mythe über Beethoven ist nicht zu übergehen, weil sie Interesse für die musikalische Kritik überhaupt hat, verdankt man gleich die artige Erfindung nur der schöpferischen Einbildungskraft eines geistreichen, aber eben so unmusikalischen als unkritischen französischen Publizisten. Wundern muß man sich, daß dieses Süjet in Paris, wo Alles zum Theater wird, nicht als tragisches Vaudeville auf die Bühne gebracht worden, nachdem das Conservatoire de Paris Beethoven im Jahr nach seinem Tode eigens für Frankreich entdeckt hatte. Beethoven hätte man dabei ein „couplet" in den Mund legen können auf das Motiv des Allegretto der A dur-Symphonie. Das wäre von einem ergreifenden Effekt in den Theatern gewesen, wo in den Zwischenakten cidre ausgeschrien wird und „le journal du soir!" Alphonse Karr hat als ein Mensch von Geist und Styl, was in Paris synonym ist, das Leben Beethovens verbessern wollen und

seine biographische Verbesserung in dem achtundvierzigsten Kapitel des zweiten Bandes seines Romans: „Sous les tilleuls“ angebracht. — Das Buch, dessen Handlung in Deutschland spielt, enthält ganze zwei deutsche Worte, in diesen drei Fehler gegen deutsche Orthographie, deren sonst gewöhnlich zwei auf ein, von dem sprachgewandtesten Franzosen artikulirtes deutsches Wort gerechnet werden. Das siebenundfünfzigste Kapitel des zweiten Bandes trägt nämlich die Ueberschrift: „wergiss-mein-nicht“, was in Paris auf eine enorme deutsche Blumenlese schließen lassen müssen, und das zweiundzwanzigste Kapitel ist mit einem dreisilbigen Worte überschrieben, welches die dem deutschen Leser gebührende Schicklichkeit zu wiederholen verbietet, gehen gleich einem eleganten Franzosen, der es auf Sprachkenntnisse absieht, dergleichen namenlose Naivetäten ungestraft hin. Den Buchstaben r in der zweiten Silbe dieses Wortes verdoppelt Karr wie das s am Ende der dritten Silbe „Haus“, wodurch ein höchst ergötzliches, auf beiden Rheinufern gleich unverständliches Monogramm aus einem einzigen Stück schutzigsten Küchensalzes entsteht! Ist nun gleich der Angriff auf ein Erkennen deutschen Lebens und Seins in dem ganzen Buch ein nur kläglicher, so bleibt doch die Absicht des Autors, ein deutsches Wort, dessen französische Uebersetzung nur in einem Werke wie das bekannte statistisch-polizeiliche von Parent Duchatelet an seinem Platz wäre, als ein „Stückchen Deutschland“ in einer Kapitel-Ueberschrift auszuhängen. Ist aber auch nur in Zukunft etwas von französischer Kritik zu erwarten, wenn

eine neueste Musikalienhändler-Spekulation: Echos d'Europe, recueil de 40 mélodies célèbres, Paris, éditeurs Challiot, Choudeus, folgende Räthsel über Beethoven und Weber bringt:

1) p. 22. Le désir de Beethoven, scéne de valse, musique de Schuberth, poésie de Charlemagne,

2) p. 28. Sainte Cécile, harmonie réligieuse, musique de Beethoven, poésie de Charlemagne,

3) p. 30. Dernière pensée musicale de Weber, musique de Reissiger, poésie de Charlemagne.

Verdeutscht giebt dies folgenden Sinn:

1) In Paris, wo man Alles weiß, weiß man, daß der so genannte Sehnsuchtswalzer von Beethoven von Franz Schubert ist (Valses de Schuberth, op. 9 Nr. 2, Diabelli à Vienne); da nun derselbe unter dem Namen le désir, valse de Beethoven, gut in Paris und den Departements gegangen; — so hat er auch zu einem Wunsch Beethovens werden können.

2) Da Beethoven gewiß Herrn Charlemagne komponirt hätte, dessen Name schon an Karl den Großen erinnert, so hat dieser talentvolle deutsche Musiker seinen Schmerz, diesen französischen Dichter nicht gekannt zu haben, in dem Adagio der Sonata quasi fantasia in Cis moll ausdrücken, die Verleger aber diesem Schmerz in einer angemessenen harmonie réligieuse Worte leihen wollen.

3) Jedermann weiß endlich, daß der unter dem Namen des letzten musikalischen Gedankens von Weber bekannte Wal-

zer von Reissiger ist, aber die Verleger Challiot und Choudeus allein kennen den letzten Gedanken Webers in diesem Leben; — dieser Gedanke wendete sich jenem Walzer von Reissiger zu und war somit ein musikalischer Gedanke. Diese historische Thatsache liegt in den Worten: dernière pensée musicale de Weber, musique de Reissiger. — Die „Echos Europens“ werden dabei nicht fehlen, denn die Liedersammlung reicht von Spanien bis zur Türkei (1. Volume: Allemagne, France, Suisse, Italie; 2. Volume: Turquie, Espagne, Angleterre, Russie, Suède).

Welche Entdeckungen stehen da nicht bevor!

Bevor der Leser das von Karr erzählte nächtliche Beethovensche Abenteuer besteht, haben wir zu sehen, wie dasselbe dem entschiedenen Kenner von Blumen und Insekten, in dem Buche „voyage autour de mon jardin“ in Deutschland schlecht genug nacherzählt worden.

Man lies't in einer bei Gelegenheit der Einweihung der Statue des „goldenen Musikanten“ in Bonn erschienenen Broschüre: Erinnerung an Beethoven, Bonn 1845, bei B. Pleimes, Folgendes: „Obschon von vielen Leiden heimgesucht, sollten in den letzten Tagen seines Lebens, sechs Monate vor seinem Tode, Beethoven noch furchtbarere treffen. Kurz vorher hatte er aber auf einer Reise von Baden nach Wien noch folgenden schönen Auftritt: „Er hatte sich nämlich nach Baden bei Wien zurückgezogen, wo er traurig und einsam von einer kleinen Pension lebte, die kaum für seine Bedürfnisse hinreichte. Die Liebe zu seinem Neffen, der in Wien

in ein unangenehmes Verhältniß verwickelt worden, bestimmte Beethoven nach Wien zu reisen, und um haushälterisch mit seiner Börse umzugehen, machte er einen Theil des Weges zu Fuß. Am Abende blieb er vor einem kleinen unscheinbaren Häuschen stehen und bat um Gastfreundschaft. Er hatte noch mehre Stunden zu machen, um nach Wien zu kommen, und seine Kräfte erlaubten ihm nicht, diesen Abend noch seinen Weg weiter zu verfolgen. Man nahm ihn auf. Er nahm Theil am Abendbrod und setzte sich sodann in einen Winkel in den Großvaterstuhl des Hausvaters am Feuer. Als der Tisch abgedeckt war, öffnete der Hausherr ein altes Klavier und seine drei Söhne nahmen ein jeder sein Instrument zur Hand, das an der Wand hing. Mutter und Tochter waren mit häuslichen Arbeiten beschäftigt. Der Vater gab das Zeichen zum Stimmen, sodann den Accord zum Anfang und alle Vier spielten mit einem Ensemble, das nur das angeborne Genie der Deutschen für die Musik, namentlich der Böhmen und Oesterreicher, besitzt. Es schien, daß das was sie spielten, sie auf's Lebhafteste interessirte, denn sie überließen sich ihrem Spiele mit Leib und Seele, und die beiden Weiber legten ihr Geschäft bei Seite, um zu hören und mehren ländlichen Bewegungen und Mienen sah man den Eindruck an, den diese Musik auf sie machte.

Dies zu bemerken, war der ganze Antheil, den Beethoven an dieser Scene nehmen konnte; denn er konnte keine einzige Note vernehmen, nur an der Präcision der Bewegung der Spieler, an der Lebhaftigkeit ihrer Physiognomie konnte er bemer-

ken, daß sie innig fühlten, er dachte an das Uebergewicht dieser Menschen über die italienischen Musiker, die nur musikalisch organisirte Maschinen sind. — Als sie geendet hatten, reichten sie sich ergriffen und freudig die Hände, um sich einander den Eindruck des Glückes und des Vergnügens mitzutheilen, das sie genossen hatten, und das junge Mädchen warf sich in die Arme ihrer Mutter. Dann schienen sie Rath zu halten und ergriffen auf's Neue ihre Instrumente, sie fingen an; diesmal war ihre Exaltation auf's höchste gesteigert; ihre Augen leuchteten und wurden befeuchtet. Liebe Leutchen, sagte Beethoven, wie unglücklich bin ich, nicht Theil an dem Entzücken nehmen zu können, das ihr empfindet, denn auch ich liebe die Musik; — aber ihr werdet bemerkt haben, ich bin leider so taub, daß ich keinen Klang, keinen Laut hören kann. Laßt mich die Musik lesen, die Euch so lebhaft erschüttert hat. — Er nahm das Cahier und seine Augen wurden dunkel, sein Athem blieb stehen, dann fing er laut an zu weinen und das Cahier entfiel seinen Händen; das, was diese Leute spielten, was sie so sehr in Enthusiasmus versetzte, es war das Allegro der Symphonie aus A dur von Beethoven. Die ganze Familie drängte sich um ihn herum und drückte ihm durch Zeichen ihr Erstaunen und ihre Neugierde aus.

Einige Augenblicke noch verhinderte ein unwillkürliches Schluchzen ihn zu reden, endlich sagte er zu ihnen: „Ich bin Beethoven." Auf des Greises Worte: „Ich bin Beethoven" entblößte der Hauswirth mit den Seinigen die Häupter und sie nahten sich ihm mit stillschweigender Ehr-

furcht. Beethoven reichte ihnen die Hände, die die Landleute herzten und küßten. Sie blickten ihm starr in's Gesicht, seine Züge zu sehen, den Abdruck des Genies zu finden und die ruhmgekrönte Strahlenkrone um seine Stirne. Beethoven öffnete ihnen seine Arme und alle warfen sich hinein, Vater, Mutter, das Mädchen und die drei Brüder. Dann stand er plötzlich auf, setzte sich an das Klavier, gab den jungen Leuten ein Zeichen ihre Instrumente zur Hand zu nehmen, und spielte selbst dies Meisterwerk. Sie waren ganz Seele; nie wurde wol eine Musik schöner und besser durchgeführt.

Als sie geendet hatten, blieb Beethoven am Klavier und improvisirte Lob= und Dankgesänge, den Himmel zu preisen, wie er nie in seinem Leben welche komponirt hatte. Einen Theil der Nacht brachte man zu, ihn zu hören. Es waren seine letzten Accente, sein Schwanengesang. Der Hausherr nöthigte ihn, ein Bett anzunehmen, aber Beethoven hatte die Nacht das Fieber, er stand auf, er mußte an die Luft und ging mit nackten Füßen in's Freie.

Die Natur tobte ebenfalls in einer majestätischen Harmonie, der Wind schlug die Aeste der Bäume und ihre Wipfel zusammen, oder verfing sich in die Alleen und brüllte heulend, alles auf seinem Wege zerreißend und zerstörend. Beethoven blieb lange draußen, als er hereinkam, war er erstarrt. Man schickte nach Wien, einen Arzt zu holen, eine Wassersucht hatte sich erklärt; dies machte eine dreimalige Operation nöthig, was aber doch ohne Erfolg blieb."

Ein ganzer musikalischer Roman, wie man sieht, an dem

aber die Kritik zu zeigen hat, daß eine anziehende Erfindung von Thatsachen allein weder die musikalische Wahrheit erzeugt, noch des kritischen Apparates entbehren darf, um eine musikalische Möglichkeit zu werden. Beleuchten wir in etwas dieses nächtliche Quartett = Abenteuer Beethovens. Wir haben gesehen, wie Beethoven das ländlich = freundliche Baden nur zu Sommeraufenthalten benutzte, sich aber keinesweges mit der viel besprochenen Leibrente dahin zurückgezogen hatte. Kein Abschnitt seines Lebens ist uns aber bekannter als seine letzten Augenblicke, weil die unglücklichen Komplikationen durch den Schicksalsneffen viel von Beethoven sprechen machen, sein Tod aber ein Interesse erweckte, das sich sowol über die Ursachen desselben, wie über die ganze Krankheitsgeschichte erstreckte, deren kleinste Umstände uns von Augenzeugen erhalten worden. Wir haben gesehen, wie und warum Beethoven mit dem Neffen zu seinem Bruder Johann auf's Land gereis't war. Gehen war ihm zwar immer ein Bedürfniß gewesen, daß er aber dazu die Poststraße zwischen Wien und Baden oder umgekehrt benutzt, führt nur jene, notorischen Thatsachen widersprechende Erzählung an. Noch weniger liegt in dem ganzen Geiste Beethovens, diese Fußreise in seinen letzten Lebenstagen unternommen zu haben, denn mehr kostete nicht ein Fuhrwerk, bei der außerordentlichen Frequenz eines Weges, der Beethoven in all' den Jahren viel zu bekannt werden müssen, um auf demselben von der Nacht überfallen werden zu können. Eben so unwahrscheinlich ist, daß der greise Künstler, bei Gelegenheit dieser bäurischen

Musik, eine Parallele zwischen deutschen und italienischen Musikern gezogen, daß ihn das musikalische Gespenst Rossini's bis hieher verfolgt haben sollte, rein unmöglich aber, daß die Berichterstatter wissen können, was Beethoven dachte. Die Konjektural-Kritik, die Novellenmuse, dürfen zwar Gedanken errathen, wenn sie die Wahrscheinlichkeit für sich haben, nicht aber auch einfache Berichterstatter.

Die A dur Symphonie existirte zwar zur Zeit der Erzählung als Trio für Piano, Violine und Violoncelle arrangirt, nicht aber auch als Klavierquartett, in welcher Form man von Beethovenschen Compositionen nur das von Schwenke arrangirte Sextett, die Sinfonia eroica und das Clavier-Quintett mit Blasinstrumenten besitzt (siehe das Nähere bei op. 20, op. 55, op. 16). Die Arrangements der Beethovenschen Symphonien von Hummel, für Piano, Violine, Violoncell und Flöte sind aus dem Jahre 1835. Eine Flöte pflegt auch nicht an der Wand zu hängen, von der, wie ausdrücklich gesagt wird, die Spieler ihre „Instrumente herunterlangten.“ Eine Flöte hätte auf dem alten Clavier gelegen und das Vorkommen eines so bukolischen Umstandes hätte der Erzähler kaum zu erwähnen verfehlt. Die Erzählung spricht von vier Spielenden. Man ist da anzunehmen gezwungen, daß die Violin-Stimme des Trio-Arrangement der A dur Symphonie doppelt gespielt wurde. Höchst unwahrscheinlich an sich, wo nicht aus inneren Gründen unmöglich, ist aber, daß die ehrlichen Bauersleute überhaupt eine Symphonie zu ihrer musikalischen Ergötzlichkeit gewählt, vollends eine von

Beethoven und nun noch gar diese? Wie kam da der alte Hausherr auf dem alten Clavier fort? Ein solches pflegte damals nur vier Octaven zu haben, von c bis c. In welchem Tempo wurde die Symphonie exekutirt? Das Allegro wird bei Karr zum Allegretto. Vielleicht glaubte der Verfasser der deutschen Broschüre, der Karr übersetzte, daß Allegretto auf deutsch Allegro heißt? Bei dem Allegretto wird zwar mehr Wahrscheinlichkeit für die Ermöglichung der Ausführung gewonnen, der böse Umstand des gar nicht existirenden Quartett-Arrangements aber nicht beseitigt. Der Hausherr hätte besser nur zwei Söhne gehabt! Hiezu kommt, daß die musikalischen Urtheile der Zeit (siehe diese bei op. 92), die A dur Symphonie so mißverstanden hatten, daß durchaus nicht abzusehen ist, woher den auf dem Wege von Baden nach Wien wohnenden guten Bauersleuten ein so viel besseres Verständniß über dieselben gekommen seiu sollte. Ja! wenn sie noch die erste Symphonie gewählt hätten! — aber da wären sie wieder bei Beethoven schlecht weggekommen, denn die liebte er nicht, über die war er weit hinausgekommen!

Oder war der alte Hausherr auch nach Wien zu Fuß gegangen und erst am Graben vor der Musikalienhandlung von Tobias Haslinger stehen geblieben, wo die A dur-Symphonie in ihren Arangements gestochen worden, um sich diese auszubitten und dann so viel besser als seine Zeit zu würdigen? — Alphonse Karr wird freilich als guter Franzose geglaubt haben, daß in Deutschland Symphonien-Arrangements für eine beliebige Zahl von Köpfen von musikalischen Land-

leuten mit dem Segen der übrigen Feldfrüchte nur gespeichert zu werden brauchen. Er verwechselt auch das Bauernhäuschen mit dem Pariser Conservatoire, wo die A dur-Symphonie erst ein Jahr nach dem Tode Beethoven's, im März 1828, zum ersten Male ausgeführt wurde, wenn er sagt: „Daß wohl nie eine Musik schöner ausgeführt wurde, als wie Beethoven nun eben selbst mit den drei Söhnen, also immer noch im Quartett ohne Flöte die Symphonie gespielt habe." Das wäre ja erst gar eine schreckliche Musik geworden! — Angenommen, die rüstigen Haussöhne hätten sich bestens auf Nachgeben verstanden und wären Meister, keine Wegelagerer Beethoven'scher Muse gewesen, wie war bei der gänzlichen Taubheit Beethoven's auch nur an ein Zusammenspiel zu denken, oder gar an eine Nüançe? Wir wissen genau durch Ries und Schindler, daß Beethoven in der ganzen letzten Zeit seinen Flügel so gewaltig angriff, daß gewöhnlich mehrere Saiten sprangen, weil er nur noch innere Musik hörte. So kurz vor seinem Tode mochte er auch nur noch in und an der zehnten Symphonie im Geiste spielen. Wie konnte ihn da noch seine A dur-Symphonie, ein ihr zu Theil gewordener Enthusiasmus, begeistern, da alle diese seine minores virtutes, wie Cäsar gesagt hätte, über die Chorsymphonie vergessen sein mußten? Spielte er aber überhaupt ungern seine Sachen, was wir zweifellos durch Ries wissen, so konnte er mit einer arrangirten Symphonie am wenigsten eine Ausnahme machen, wenn ihn auch nicht seine Taubheit daran verhindert hätte.

Daß Beethoven endlich die Nacht mit nackten Füßen das

Freie gesucht, wozu das ganze Orchester des Herbstes sich in den Bäumen hören lassen müssen, ist höchstens durch ein specielles Unwohlsein zu erklären, dessen die Erzählung nicht erwähnt und bei dem Beethoven natürlicher nach der Hausgelegenheit gefragt hätte. Daß man Fieber nicht durch einen Nachtspaziergang mit nackten Füßen im Herbst kurirt, konnte Beethoven nicht unbekannt sein.

Die Wassersucht erklärte sich endlich bei ihm nicht vom Abend zum Morgen, sondern unter den Händen der Aerzte, im Verlauf der Erkältung, welche er sich auf der Reise von dem Landgute seines Bruders zurück nach Wien in einer offenen Equipage zugezogen, weil der Apotheker, wie wir gesehen, dem Componisten nicht seinen verschlossenen Wagen anvertrauen wollen. Das ist nicht so melodramatisch wie das Quartett im Bauernhause an der Straße, das Brüllen des Herbstwindes, es ist aber wahr und somit das Erscheinen Beethoven's, des Königs Arthus, unter quartettirenden Landleuten, eine Mitwirkung des Königs in der A Dur-Symphonie in dieser Gestalt eine Unmöglichkeit aus inneren Gründen. Hören wir jetzt den hübschen Styl von Alphonse Karr, in dem das kleine, unscheinbare Häuschen: une mauvaise petit vieille maison ist, wo es heißt: un soir, Beethoven s'arrêta, als sei der Weg von Baden nach Wien der „itinéraire de Jérusalem“. Die Art wie hier ein geringes Körnchen Wahrheit von der Springfluth französischer Ignoranz, erregbarer französischer Phantasie, durch eine lebendige Sprache zum Berge gethürmt wird, Falsches mit

Wahrem sich verbindet, giebt einen Begriff, wie überhaupt in Frankreich, unter den Händen der geistreichsten Menschen, mit einem gegebenen Gegenstande umgesprungen wird. Das ist dabei die Lehre. Hören wir:

Die Hauptpersonen dieses Romans: Sous les tilleuls, haben einen Abend zusammen zuzubringen. Stephen, ein Werther mit gesundem Appetit, ein französischer Werther, scheint besonders verstimmt. Man bestürmt ihn mit Fragen. Er nimmt in folgender Weise das Wort:

„Ce qui me porte à la mélancolie, c'est une nouvelle que j'ai apprise hier soir. C'est la mort de Beethoven; il est mort le 26 mars.

Un nuage passa sur les physionomies.

Il n'a eu, continua Stephen, qu'un moment de bonheur de sa vie, et ce bonheur l'a tué. Toute sa vie pauvre, rélegué dans la solitude par le mépris des autres et son caractère naturellement sauvage et aigri par l'injustice, il y composait la plus belle musique qu'un homme ait jamais faite. Il parlait dans cette belle langue aux hommes, qui ne daignaient pas l'écouter; comme la nature leur parle par cette celeste harmonie du vent, de l'eau, du chant des oiseaux: Beethoven est le vrai prophète de Dieu; car seul il a parlé la langue de Dieu. Et cependant son talent était méconnu à tel point que lui même a dû plus d'une fois, et c'est pour l'artiste la plus atroce torture, douter de son génie.

Haydn lui même ne trouvait pas pour lui d'autre

éloge que de dire: l'est un habile clavéciniste. Autant dire de Géricault: il broie bien les couleurs; autant dire de Goëthe: il ne fait pas de faute d'ortographe, ou il a une belle écriture. Il avait un ami, Hummel, mais la pauvreté et l'injustice irritaient Beethoven et le rendaient quelquefois injuste lui-même; il était brouillé avec Hummel et depuis long-temps il ne se voyaient plus; pour comble de malheur, il était devenu complétement sourd.

Alors Beethoven s'était retiré à Baden, où il vivait tristement isolé d'une petite pension qui suffisait à peine à ses besoins. Son seul plaisir était de s'égarer dans une belle forêt qui avoisine la ville; et seul, livré à son génie, de composer ses sublimes symphonies, de laisser son âme s'élever au ciel en accents harmonieux et de parler aux anges une langue trop belle pour les hommes, qui ne la comprenaient pas. Mais au moment où il y pensait le moins, une lettre le ramena malgré lui sur la terre, ou l'attendaient de nouveaux chagrins. Un neveu dont il avait pris soin, et auquel il était attaché par le bien même qu'il lui avait fait, lui écrivait que, impliqué à Vienne dans une fâcheuse affaire, la présence seul de son oncle pourrait l'en tirer. Beethoven partit, et, pour ménager l'argent, fit une partie de la route à pied. Un soir il s'arrêta devant une mauvaise petite vieille maison, et demanda l'hospitalité; il avait encore plusieurs lieues pour arriver à Vienne, et

ses forces ne lui permettaient pas de continuer la route ce soir. On l'accueillit, il prit part au souper, et ensuite se mit au coin du feu, sur le siège du chef de la famille. Quand la table fut enlevée, le maître ouvrait un vieux clavecin, et ses trois fils prirent chacun leur instrument attaché à la muraille; la mère et sa fille étaient occupées à quelques travaux de ménage. Le père donna l'accord et tous quatre commencèrent avec cet ensemble, ce gênie inné pour la musique, que les Allemands seuls possèdent. Il paraît que ce qu'ils jouaient les intéressait vivement, car il s'y abandonnaient corps et âme, les deux femmes quittèrent leur ouvrage pour écouter, sur leurs figures naïves on voyait une douce émotion.

C'était toute la part que Beethoven pouvait prendre à ce qui se passait; car il ne pouvait entendre une seule note, seulement à la précision des mouvements des exêcutans, à l'animation de leurs physionomie, qui faisait voir qu'ils sentaient vivement, il songeait à la superiorité de ces hommes sur les musiciens italiens, machines musicales bien organisées. Quand ils eurent fini, ils se serrérent la main avec effusion, comme pour se communiquer l'impression de bonheur qu'ils avaient ressentir, et la jeune fille se jeta en pleurant dans les bras de sa mère. Puis ils semblèrent se consulter, et reprirent les instruments; ils recommençaient; cette fois leur exaltation était au comble, leurs regards étaient humides et

brillants. Mes amis, dit Beethoven, je suis bien malheureux de ne pouvoir prendre part au plaisir que vous éprouvez; car moi aussi j'aime la musique; mais vous vous en êtes aperçu, je suis sourd au point de n'entendre aucun son. Permettez moi de lire cette musique qui vous fait éprouver une si vive et si douce émotion. Il prit le cahier, et ses yeux s'obscurcèrent, sa respiration s'arrêta; puis il se mit à pleurer, et laissa tomber le cahier; car ce que jouaient les paysans, ce qui les enthousiasmait, c'était l'allegretto de la symphonie en la de Beethoven. Toute la famille se rassembla autour de lui, lui éxprimant par signe leur étonnement et leur curiosité. Pendant quelque instans encore, des sanglos convulsifs l'empêchèrent de parler; puis il leur dit: „Je suis Beethoven!“ — Alors ils se découvrirent et s'inclinèrent avec un respect silencieux, et Beethoven leur tendait les mains, et les paysans lui serraient et lui baisaient les mains, comprenant que l'homme qu'ils avaient parmi eux était plus qu'un roi. Et ils le regardaient pour voir ses traits, et y chercher l'empreinte du génie et une glorieuse auréole autour de son front. Beethoven leur tendit ses bras, et ils l'embrassèrent tous, le père, la mère, la jeune fille et ses trois frères. Puis tout d'un coup il se leva, s'assit devant le clavecin, fit signe aux trois jeunes gens de reprendre leurs instruments, et il joua lui même ce chef-d'oeuvre: ils étaient tout âme, jamais musique ne fut plus belle ni mieux

exécutée. Quand ils eurent fini, Beethoven resta au clavecin et improvisa des chants de bonheur, des chants d'actions de grâces au ciel, comme il n'en avait pas composés dans toute sa vie. Une partie de la nuit se passa à l'entendre. C'étaient ses derniers accents. Le chef de la famille le força d'accepter son lit, mais la nuit Beethoven eut la fièvre; il se leva, il sentait le besoin d'air, il sortit nu-pieds dans la campagne. La nature alors exhalait aussi une majestueuse harmonie; le vent faisait entrechoquer les branchages ou s'engouffrait dans les allées, ou tournoyait en mugissant et rompant tout dans son passage. Il resta longtems dehors. Quand il rentra il était glacé. On alla à Vienne chercher un médecin; une hydropsie de poitrine s'était déclarée. Malgré tous les soins le médecin après deux jours déclara que Beethoven alla mourir. Et en effet à chaque instant sa vie s'en allait. Comme il râlait sur son lit, un homme entra: c'était Hummel; Hummel, son ancien, son seul ami (?!) Il avait appris la maladie de Beethoven; il lui apportait des soins et de l'argent, mais il n'était plus temps; Beethoven ne parlait plus, un regard dn reconnaisance fut tout ce qu'il put dire à Hummel. Hummel se pencha vers lui, et avec le cornet acoustique, au moyen duquel Beethoven pouvait entendre quelques mots prononcés à haute voix, il lui fut part de la douleur qu'il ressentait de le voir dans cette situation. Beethoven parut se ranimer, ses yeux brillèrent et il dit:

N'est-ce-pas, Hummel, que j'avais du talent?" —

Ce furent ses dernières paroles; ses yeux restèrent fixes; sa bouche s'entr'ouvrit, et la vie s'exhala. On l'a enterré dans la cimetière de Doebling." —

Wir sind Hummel an dem Todbette Beethoven's begegnet. Hummel war nach Wien gekommen, um Concerte zu geben und Geld zu machen, nicht um Beethoven Geld zu bringen. Was die Frage betrifft: nicht wahr, Hummel, ich hatte Talent? so ist zu bemerken, daß Schindler, der Beethoven während seiner letzten Krankheit kaum auf Augenblicke verließ, derselben mit keiner Sylbe erwähnt und nicht verfehlen können, sie aufzuzeichnen, wenn sie Beethoven in den Mund gekommen wäre. Was Beethoven sein lebelang bezeichnete, war gerade der Glaube an sein Genie, die unerschütterliche Ueberzeugung von seiner Mission. Ohne diese hätte er nicht den Muth gefunden, sich durch seine Kunst zu isoliren, wie er gethan. Caeteris praestare — es anders und besser machen als Andere, Alles tiefer, Alles höher greifen — das steht für Jeden, der zu lesen versteht, in unauslöschlichen Flammenzügen auf dem Kunstbanner Beethoven's geschrieben. — Beethoven wußte wahrlich, daß ihm mehr als Talent geworden, er hatte nicht erst auf seinem Todbette darnach zu fragen, und am wenigsten Hummel, der ihm nie persönlich lieb gewesen war, der in seinen Augen nur ein Mensch sein konnte, der mit Glück und Geschick einige treffliche Klaviermusik geschrieben, weniger wie nichts in den Augen eines das Universum aus

sich heraus zeugenden Geistes. Wem aber die Geschichte dennoch so wohl gefällt, daß er sie sich nicht nehmen lassen will, dem ist zu sagen: Von allen Beweisen giebt der Beweis des Alibi den Ausschlag, dieser Beweis ist aber hier durch klassische Zeugen dahin geliefert, daß Beethoven zu der angeführten Zeit bei seinem Bruder auf dem Lande lebte, wozu noch kommt, daß die nicht weniger notorischen Umstände seiner letzten Krankheit mit der Erzählung in keine mögliche Uebereinstimmung zu bringen sind.

* * *

Nie hat es einen Künstler gegeben, der von seiner Zeit so verkannt worden, wie Beethoven, weil es nie einen gegeben, der in *diesem* Grade als *Neuerer*, als unbarmherziger Reformator aufgetreten wäre, in welchem Empirie, Vorurtheil und Gewohnheit so sehr den *eigenen* Ruin in dem Ruin alles Bestehenden erkennen müssen. Mit seinem Florestan in der unvergänglichen Kerkerarie des Fidelio konnte Beethoven sagen:

„Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn!"

Mit Ausnahme der ersten Periode bis zum Septett, bis zur ersten Symphonie, wo auch Beethoven, wie wir dies von Mozart gesagt, den von der *historischen Kunst* gegebenen Rahmen füllte, ist, so zu sagen, jede Note Beethoven's eine Neuerung, eine Erweiterung, eine Umwandlung von Form und Gehalt zum Unendlichen. Den Zeitgenossen gegenüber war somit Beethovens Muse eine tief verschleierte Zukunft. Daß sie ihnen die Zukunft war, beweist der Umstand, daß sie *unsere* Gegenwart ist. — Schon das Septett ist vom historischen Standpunkte aus eine überaus kühne Emancipation der Kammermusik durch die Zusammenstellung der sieben Instru-

mente zu einem in der Kammer mächtigen Ganzen, durch eine neue Gestaltung des Finale, welches das conzertirende Element eines gegebenen Kammerinstrumentes in der Cadenz, in dem Feuergeiste des ganzen genial gedachten Stückes auf das Anziehendste hervorhebt, ohne deshalb symphonistisch zu werden durch den Gehalt eines Ganzen, das dermaaßen der ganzen Schule vor Beethoven entwachsen ist. Ebenso bewundernswerth ist die Verstandesseite des Septetts, die musikalische Oekonomie in jedem Satze, in jedem Instrumente, in den Verhältnissen derselben zu einander. Das herrliche Werk ist gleichsam die Knospe der Symphonie Beethoven's, wie sie eine Zeit lang in der Kammer gehütet werden müssen, bevor sie den Stürmen des Lebens die Stirn bieten dürfen. Was der Haydn-Mozart'schen Zeit der großartige Bau des Septetts, ist der Zeit der großen Symphonien Beethoven's die Chorsymphonie — ein Fortschritt in's Unendliche! — Je näher in seiner dritten Periode Beethoven sich selbst kam, je rücksichtsloser wurde seine Kunst gegen die Zeitgenossen, je unentfesselter schwang sie sich auf die absolute Höhe ihrer Ideen und Ueberzeugungen. Daß Beethoven ihr so weit vorausgeeilt, sie nur flüchtig beachtet, konnten ihm die Gegenwart, der status quo in der Kunst, die Beeinträchtigung der zünftigen Kunstgenossen nicht im Grabe verzeihen.

Wo Beethoven in den Virtuosen nichts wie ihren Werth für die Kunst musikalischen Erfindens erblickte, und sie darnach, nicht nach der Stufe beurtheilte, auf welche eine außergewöhnliche Mechanik sie in der Technik gestellt haben

mochte; da konnte er sich keine Freunde machen unter dem reizbaren Völkchen ausübender Künstler. Weder Hummel noch der höher fliegende Weber konnten in den Augen Beethoven's eine Macht sein, wenn er ihre freien Phantasien auf dem Pianoforte, in denen Hummel und Weber sich am meisten Beethoven näherten, was noch nicht sagen will, daß sie sich auch auf demselben Gebiete bewegten, wenn Beethoven, wie er bei sich selbst that, Erfindung und Leistung nur darnach beurtheilte, was sie der Sonate, was dem Quartett, der Symphonie, dem Kirchenstyl zu sein vermochten.

Die erste Messe Beethoven's war der Grund seiner vieljährigen Zerwürfnisse mit Hummel geworden (siehe op. 86), weil sie eine von Hummel und seinem hausbackenen Sinn und Wesen gänzlich unverstandene Neuerung in Allem sein mußte, was je von Joseph und Michael Haydn, von Mozart in der Messe hergebracht worden. — War aber selbst Hummel, der Componist des H moll-Concertes, des Klavier-Septetts und einer nicht werthlosen Messe weit entfernt, Beethoven zu verstehen, wie ihn unsere Zeit verstehen lernt; so hat man sich nicht erst zu wundern, daß Beethoven allgemein verkannt wurde, (siehe besonders die Urtheile bei op. 12 und 47), daß sein Leben eine Kette von Verfolgung und Verläumdung bildete. Hiernach, nach der unvermeidlichen Reaction solcher Geschicke im Menschen ist denn auch zu beurtheilen, was dieser Zurückstoßendes, Eckiges, Außergewöhnliches an sich haben mochte. Eine gewisse Unbeugsamkeit, eine schroffe Außenseite sollte Beethoven das ersetzen, was, er wußte es wohl, ihm an an-

ziehenden Formen im Umgange, an einem gleichmäßigen Betragen abging. Den Menschen packte immer wieder die schrankenlose Genialität des Künstlers. Beethoven konnte grob, sehr grob sein, aber nie war er es aus Rohheit, sondern aus einer Art komischer Verzweiflung, nicht für die Feinheit geboren worden zu sein. Auch die ersten vier Takte seines Klavierconcertes in C moll, welche schon das ganze herrliche Werk selbst ausmachen, sind grob aber unsterblich. Als der Violinvirtuose Schupanzigh, der, nach Beethoven's Urtheil, seine Quartettmusik am besten spielte, aus Ungarn nach Wien gekommen war, um Beethoven kennen zu lernen und der Ehre gewürdigt zu werden sich vor ihm *hören zu lassen*, ließ Beethoven die auserlesene Gesellschaft, in welcher dies stattfinden sollte, ungebührlich auf sich warten, weil er noch einen langen Spaziergang zu machen hatte, erschien endlich, als man fast die Hoffnung aufgegeben ihn zu sehen, um schon nach den ersten zwei Takten des von Schupanzigh lange vorbereiteten C moll-Quartetts durch den Musiksaal zum Hause hinaus zu *stampfen*, wobei nur fehlte, daß er vor der ganzen Gesellschaft auch noch den Hut im Zimmer aufgesetzt — bloß weil ihm das Tempo nicht recht gewesen war und *er* das Stück nicht liebte. — Vielleicht war Beethoven in dem Augenblick ganz wo anders, in einer Symphonie, wurde darin durch ein Quartett unangenehm gestört, das ihm schon zu klein geworden, und ärgerte sich dabei nur über sich selbst. Der vortreffliche in St. Petersburg verstorbene Quartettspieler Franz Böhm hat dem Verfasser den Auftritt oft geschildert, wie ihm

Schupanzigh selbst denselben mitgetheilt. Von Schupanzigh sagte Beethoven später: „Er könnte es mir Dank wissen, wenn ihn meine Kränkungen magerer machten.“ Noch weiter ging Beethoven in seiner leicht erregten Leidenschaftlichkeit in dem musikalischen Hause des Grafen Browne, bei dem Ries eine Anstellung als Klavierspieler hatte. Beethoven spielte hier mit Ries seine so eben componirten vierhändigen Märsche bei Gelegenheit eines auf dem Landsitz des Grafen in Baden bei Wien veranstalteten musikalischen Abends. Einer der Gäste sprach während der Musik so laut, daß Beethoven's Versuche mehr Aufmerksamkeit zu erlangen, und die Versuche mögen verzweifelt genug gewesen sein, fruchtlos waren. Da hielt Beethoven plötzlich inne und sagte laut in die Gesellschaft hinein: „Für solche Schweine spiel' ich nicht!“ Mit der Musik war es für den Abend aus, da er auch Ries untersagte sich weiter hören zu lassen. Streng gegen sich selbst, war Beethoven streng, aber gerecht gegen Andere, wobei er aber eben so schnell von einem Extrem zum andern überging. Am 3. April 1816 schrieb Beethoven an Ries nach London: „Erzherzog Rudolph spielt auch Ihre Werke mit mir, wovon mir il sogno besonders wohl gefällt.“ Als Beethoven das „Abschieds-Concert von London“, ein Passagenwerk seines Schülers, im Jahre 1825, zu sehen bekam, war er dermaaßen über Ries entrüstet, obgleich eine solche Gelegenheits-Composition nicht strenger zu beurtheilen war, wie etwa das für Paris geschriebene Abschieds-Concert von Hummel in E dur, daß man die größte Mühe hatte ihn von seinem Vor-

satze abzubringen, Ries durch die Zeitungen aufzuforden sich nicht mehr seinen Schüler zu nennen. So groß, so rücksichtslos war Beethoven's Eifer für die Kunst.

„Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem Andern
Eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt."

Denn Beethoven war während des langen Aufenthaltes von Ries in London im freundlichsten Briefverkehr mit ihm geblieben und brauchte ihn zum Absatz seiner Werke in England. Der Verfasser fand 1827 in Ries in Frankfurt am Main, wohin er aus London mit Renten übergesiedelt war, einen etwas finstersehenden, aber lebhaften und interessanten Mann, der den morgenländischen Ursprung an der Stirne trug und dem Reisenden aus Rußland so viel von Beethoven erzählte als dieser zu wissen verlangte. Vor zwei Monaten erst hatten sie damals den großen Mann zu Grabe getragen. Ries sprach von Beethoven, wie die Alten vom Homer (cum **Poetam** dicimus nec addimus nomen, subauditur apud Graecos egregius Homerus, apud nos Virgilius. Lib. I, tit. 2, §. 2. Instit. Iustiniani). Ries spielte mir die Sonaten in As (op. 26) und in Cis moll; ich kann aber nicht sagen, daß mir seine Behandlung derselben sehr groß erschienen wäre oder sein Spiel mich ergriffen hätte.

Ries war im Ganzen genommen nicht viel über die Beethovenschen Clavierconzerte hinausgekommen, welche Form ihn, den Pianisten von Fach, den Componisten des Cis moll-Konzertes mehr ansprach, als ein Stück Weltgeschichte in einem Quartett, in einer Symphonie, in einer der größeren Sonaten

seines über ein Clavier erhabenen Lehrers. Selbst Musiker sah Ries den begabten Musiker in Beethoven, nicht gerade seines Gleichen, wohl aber den Standesgenossen, da sie doch nicht das Geringste mit einander gemein hatten und der zufällige Umstand, daß sie sich beide der Notenzeichen bedient, hier noch gar nicht in Betracht kam. Dies geht aus dem ganzen Geiste des „Anekdotikon" von Ries über Beethoven hervor, dessen Procop er durch sein Buch ohne alle Weltanschauung geworden. Im Jahre 1827 hätte man auch noch für einen musikalischen Schwarzkünstler gegolten, wenn man etwas von der dritten Stylart Beethovens hören lassen wollen. Diese Schätze sind jetzt Gemeingut. Von der in St. Petersburg und in Moskau, im Winter 1853/1854 auf ein größeres Publikum auch verbreitete, von Mortier de fontaine wahrhaft zündend in Konzerten vorgetragenen großen Sonate op. 106, von diesem auf die Tasten eines Klaviers erbauten Mausoleum, sagte Ries dem Verfasser: „Beethoven suche Schwierigkeiten." Ries hätte sagen sollen, daß sich diese auf seinem Wege fanden. Ries hatte Wien und Deutschland verlassen, bevor Beethoven auch nur den höchsten Ausdruck seiner zweiten Stylmetamorphose erreicht hatte. Ueber die A dur-Symphonie korrespondirte bereits Beethoven mit Ries nach London (November 1815).

England war wenig geeignet, Ries zu einem Verständniß der dritten Stylart Beethovens Beihülfe zu leisten. Eine so abstrakte Ideenwelt bleibt in einem unkünstlerischen Lande lange ein Fremdling. Unsere Zeit in ihrem Ideenschwunge hat uns

diese letzten Geheimnisse Beethovens näher bringen müssen, damit sie verstanden werden konnten, wie sie es immer allgemeiner sind. —

Der als Componist und Virtuose ehrenvoll bekannte Ignaz Moscheles, der Stammesverwandte von Ries, löste diesen in London ab, nachdem er sich in Wien zu einem der ausgezeichnetsten Pianisten seiner Zeit, im Frohndienste seines Instrumentes, herangeübt hatte. — Moscheles erzählte selbst, wie er sich an sein Piano binden und dann seine Wohnung verschließen lassen, um täglich seine 6 Stunden zu üben. In der Technik übertraf ihn damals kaum ein Klaviervirtuose und es hat eine Zeit gegeben, wo man seine Variationen über den Alexander-Marsch von Beethoven (siehe den Buchstaben i, dritte Abth. des Katalogs), seine Klavier-Conzerte in G moll und besonders in Es dur zu dem Schwierigsten zählte, was überhaupt existirte. Es ist eine Jugenderinnerung des Verfassers, mit welcher Dankbarkeit Moscheles im Jahre 1829 in London von Beethoven sprach, und sich der durch den großen Mann erfahrenen Aufmunterungen, namentlich der Güte erinnerte, mit welcher der König der Sonate die ihm von Moscheles dedizirte Sonate in E dur entgegennehmen wollen, wobei Beethoven mehr auf den Fleiß, den überaus tüchtigen Willen, als auf den Inhalt nach dem Maasstabe des Componisten der Riesen-Sonate op. 106 gesehen haben mochte, was für die natürliche Gutmüthigkeit Beethovens spricht, wenn man, wie Moscheles, den Ungewöhnlichen auch ungewöhnlich zu nehmen verstand.

In der Nationalität von Ries und Moscheles lag für Beethoven kein Grund der Entfremdung und Zurückhaltung. Auch darin war er seiner Zeit weit voraus, denn diese Nationalität war noch keineswegs den allgemeinen Zuständen in Leben, Kunst und Wissenschaft verschmolzen. In dieser Beziehung war der alte Isaac im Ivanhoe von Walter Scott der letzte Jude. —

Haydn und Mozart hätten in Ries keinen ihnen auch nur gleichberechtigten Menschen erkannt, ihn kaum zum Schüler haben wollen. Keinem Zweifel kann indessen unterliegen, daß ohne diese Nationalität das Verhältniß von Ries zu Beethoven ein gegenseitig sehr viel einigeres geworden wäre, und schwerlich vertrüge sich Beethoven heute mit den in der Kunst wirkenden Landsleuten von Ries, weil diese ehemals in aller Bescheidenheit durch Fleiß und Verdienst nach einer nur gerechten Anerkennung strebten, heut' zu Tage aber die ersten Plätze erstürmen wollen. Ein umgekehrtes Verhältniß, welches sich nicht genug daraus erklärt, daß dieses Element in der Person von Mendelssohn der Kunst einen Mann von sehr überwiegendem Talent gegeben den wir im zweiten Theil dieses Buches schätzen, nicht überschätzen lernen werden.

Der Verfasser, ein Schüler von Moscheles, ein Verehrer von Eduard Ganz, dieser Leuchte aller Rechtsphilosophie und Behandlung einer Doktrin als solcher, ist der Meinung, daß man von Juden wie von jeder anderen Nationalität sprechen kann, ohne Versteckens zu spielen, weil das Individuum von keiner Nationalität afficirt werden soll, alles Konkrete aber,

und somit das Individuum in dem Allgemeinen, in dem Kunstinteresse, aufzugehen hat. —

Die Sonate mélancolique, in der Moscheles den Verlust eines werthen Freundes betrauerte, wie er dem Verfasser sagte, die Cramer dedizirten Allegri di bravura, die vierhändige dem Erzherzog Rudolph dedizirte Sonate in es, die Moscheles zweihändig zu spielen liebte und die mit der vierhändigen Sonate Hummels in as den ersten Platz behauptet (Beethoven beschäftigte die Idee einer vierhändigen Sonate erst auf seinem Todbette und op. 6 kommt hier nicht in Betracht): diese Werke erklären hinlänglich das wohlwollende Interesse Beethovens an dem strebenden Moscheles. Lißt sagte einmal treffend in Paris: „Die Sachen von Moscheles sind englischen Kästchen vergleichbar, die man an ihrer untadelhaften Arbeit erkennt, die sich so vortrefflich schließen und öffnen: es ist weiter nichts drinnen, es sind aber Kästchen von englischer Arbeit.“ — Moscheles spielte insbesondere seine Beethoven dedizirte Sonate vortrefflich. Sie ist ein Machwerk, keine Eingebung, eine geschulte Sonate, immer noch und quand même, eine Sonate que me veux-tu? mit etwas modischen Clavierprunk, noch lange kein Gedicht. Aber etwas Anständiges hat die Sonate, das sie empfiehlt, wie die hübsche Romanze in H dur. Das Rondo ist freilich nur eine Moschelessche Knallerbse und das Scherzo mit zwei Trios eine Rhapsodie in Beethovenschem Geiste ohne Beethovens Geist.

Eine hier dem Verfasser natürlich gegebene Erinnerung

wird dem Leser nicht unwillkommen sein, weil man die Leute vor wie nach Beethoven nicht zu vergessen hat, um eine Erscheinung, wie er eine war, von allen Seiten zu beleuchten. Es ist nur das Leben, das wieder Leben giebt, und Alles hat bei einem Gegenstande, wie der unserige, zusammen zu greifen. —

Es war in London, im Mai 1829, an einem jener Sonntag-Vormittage, wo man glauben sollte, die ungeheure Stadt sei mit schwarzem Tuch verhangen, als der Verfasser in jener Beethoven dedizirten Sonate bei Moscheles eine Lektion nahm. Moscheles spielte mir eben das Scherzo in der Bewegung vor, in der ich es zu studiren hatte, als ich ihn bat, es mich einmal in der größtmöglichen Geschwindigkeit hören zu lassen. Hieran schien Moscheles vielen Geschmack zu finden, denn er wiederholte das Stück mehrmals mit einer so großen Virtuosität, daß es ordentlich nach etwas klang. Während dessen war ein junger Mann in's Nebenzimmer getreten und hatte sich dem Erardschen Flügel genähert, an dem Moscheles ihm den Rücken zuwandte. Der Fremde hatte etwas bei'm ersten Blick Einnehmendes. In seinen feinen Zügen zeigte sich das Gepräge des Orientalen. Als Moscheles das Scherzo beendigt hatte, rief der Fremde recht aus Herzensgrund bravo und stellte sich „als einen Klavierspieler vor, der sich Moscheles in London empfehle." An solche Besuche war dieser so gewohnt, daß er, um den jungen Mann schneller los zu werden, antwortete: „nun, spielen Sie mir etwas, bis ich einen Frack anziehe, denn ich habe eilig aus-

zugehen.“ Der deutsche Klavierspieler setzte sich auch augenblicklich an's Instrument und versuchte dasselbe gewissermaßen in der Figur der auseinander gehenden Oktaven im Finale der damals so eben erschienenen Sonate Mendelssohns in E dur. Hier fiel ihm aber schon Moscheles mit den Worten um den Hals: „Sie sind Mendelssohn! Wie hab' ich Sie erwartet!“ Der Freudenergüsse war nun kein Ende. Moscheles rief auch noch seine hübsche Frau zu Hülfe. Mendelssohn, ein Klavier-Virtuose in einer größeren, vom Conzerttand entfernten Art, mußte nun die ganze Sonate spielen, die Moscheles über Alles ging, die er immer auf seinem Instrument liegen hatte, wo sonst nichts lag, denn Moscheles war ein säuberlich' Männchen, das keine Unordnung litt, dem die doppelte Buchführung in der Kunst auch willkommen gewesen wäre. In diesem Kreise, zu dem noch der Altmeister John Cramer gehörte, den Beethoven verehrte, in der kleinen, ansprechenden Wohnung von Moscheles am Finsbury-Square, hörte der Verfasser Gesprächen über Beethoven zu, den Mendelssohn verehrte, von dessen Klavierwerken Cramer nur wenig wissen wollte, den Moscheles nur kalt wiedergab. Hier sagte Mendelssohn, als von Sonaten für Piano und Violine die Rede war: „welcher Componist könnte hoffen, sich einem Adagio wie das in der, dem Kaiser Alexander von Rußland gewidmeten C moll-Sonate, auch nur zu nähern! (siehe op. 30 im Katalog). Hier spielte vor Mendelssohn Moscheles mit Cramer seine vierhändige Sonate in Es, wie Hummel seine vierhändige Sonate einst in Moskau öffentlich mit Field, von

welchem Cramer immer mit Entzücken sprach, dem Hummel den Ehrenplatz in der Sonate, die erste Stimme, in Moskau eingeräumt hatte. Im Rondo, damals gab es noch Rondos, hat die erste Stimme das Thema acht Takte Solo. Dieses in sich ziemlich unbedeutende Motiv stellte Field mit Verzierungen in seiner Art, von denen Hummel bei ihrem ersten Zusammenspiel nichts zu hören bekommen, so überraschend hin, daß ein Geflüster das Publikum durchlief, dem jede Note der Sonate bekannt war. Hummel, vielleicht in einer Anwandlung unwillkürlichen Neides, spielte hierauf etwas stark im Baß, was Field, der sich nie genirte, veranlaßte, laut bis in den Conzertsaal hinein zu rufen; „ne tappez pas si fort.“ Field, der integralste Ausdruck des Klaviers als Soloinstrument, nicht auch als musikalisches Mittel, hat in Rußland Klavier-Traditionen hinterlassen, die noch ihre guten Früchte tragen. Im „Notturno“, das er geadelt und aus der Taufe gehoben, in der kleinen, nicht auch in der leidenschaftlichen Kantilene, war Field ein Rubini auf Stahlsaiten. Von Beethoven verstand er nichts. Beethoven beurtheilte er nach der Sonate pathétique, die er spielte, aber wenig klaviergemäß fand. Die Klavier-Conzerte Beethovens, symphonistische Mikrokosmen, welche das Pianoforte als solches absorbiren und keine eigentliche Passage kennen, mußten ihm ein heiliger Gräul sein. Field war, nicht ohne Anstoß, bis Hummel gekommen, d. h. bis an einen am Klavier neumodischen Ausdruck Mozarts, und da stehen geblieben. Als Schüler von Clementi konnte er über

diese Station nicht hinaus, weil er in Beethoven suchte, was in ihm nicht zu finden war — das Clementi-Fieldsche Klavier, eine Salongröße. Bezeichnend für diese Richtung des Klaviers ist, wenn in Moskau und St. Petersburg beliebte Stellen Fieldscher Conzerte in Auszügen gestochen wurden z. B. unter dem Titel: passage du second Concerto; wenn Field auf dem Titelblatte seines Rondos in es, wo der Dezimensprung im ersten Takt von es nach g, von g nach b, schon als sehr kühn im Baß galt, sich élève de Clementi nennt (St. Pétersbourg chez F. A. Dittmar). Wir haben gelesen, daß Beethoven sich nicht den Schüler Haydn's nennen wollte und darin Recht hatte, weil er sein eigener Sohn und Schüler war.

Die neuere Zeit hat Lißt und Chopin in der vierhändigen F moll-Sonate von Onslow gehört, die diese Dioskuren des Klaviers einmal öffentlich in Paris vortrugen. Ein Zusammenwirken des männlichen Elementes mit dem weiblichen in der schwierigen Kunst, ein Instrument zu behandeln, das einen gegebenen trockenen Ton hat, wie es wol nie vorgekommen sein mag.

Chopin verstand den unglücklichen Beethoven. Seine Größe tröstete ihn. Er spielte von ihm unnachahmlich, was seiner physischen Kraft nicht zu viel war, wie die Variationen aus der Sonate op. 26; in der Cis moll-Sonate blieb Chopin gewöhnlich vor dem Finale stehen. Er las Beethoven, wie man einen Lieblingsschriftsteller lief't, wie seinen Rousseau, seine Sand. Chopin spielte Beethoven nicht

wie einen, wie eine Beethoven. Die Geschichte kennt Heldinnen! Wenn aber der „Donnerer“ in seinen Symphonien über das Conservatoire kam, hörte ihm Chopin still verzückt zu. Bei einer solchen Gelegenheit in diesem Heiligthum des Orchesters hatte man Naturen wie Lißt und Chopin zu beobachten, um an die Macht der Kunst im Leben zu glauben.

Welch' ein gewaltiger Mann Lißt für und in Beethoven sein wollen, weiß Europa. Zeitgenossen und Epigonen haben zu dem großen Bilde Beethoven mitzuwirken, soll es in seinem Umfange erfaßt, nach dem Werth der Kräfte auch geschätzt werden, welche sich dessen Verständigung angelegen sein ließen, um demselben einen bleibenden Platz im Leben zu sichern, denn alle Kunst ist nur eine fata morgana des Lebens. —

Mit- und Nachwelt Beethovens, wie wir sie hier berühren, werden uns in dem nächsten Bande dieser Kunststudie näher beschäftigen. Verweilen wir noch einen Augenblick bei Cramer, diesem venerabilis Beda des neueren Klaviers, weil er von allen Klavierspielern allein vor Beethoven Gnade fand. Unter Cramers Händen schien jedes Piano einen reicheren Ton auszugeben. Ohne die Passagenfertigkeit eines Moscheles, ohne das leidenschaftlich große Spiel von Mendelssohn, der für Beethoven geschaffen war, mochte dennoch Cramer in Ton und gebundenem Styl ein höherer Ausdruck der Schule in Allem sein, was eine solche auch geistig groß macht. In einem Morgen-Conzert in den Argyle-Rooms (Mai 1829)

spielte Cramer in London das Klavier-Quartett Mozarts in Es dur (der Zwillingsbruder des leidenschaftlicheren G moll-Klavier-Quartetts), begleitet von seinem Bruder, dem Violinisten Franz Cramer und dem „großmütterlichen" Lindley, aus dem man in England einen Romberg machte. — Daß die Engländer Mozart und Beethoven, Händel und Bach lieben wollen, muß man ihnen verzeihen. Da ist die allmächtige fashion, die tyrannische Mode im Spiel und wenn man, es muß nur in „Argyle-Rooms" oder in „philharmonic society" sein, ihnen eine Symphonie von Gade spielte und dieselbe für eine von Mozart ausgäbe, sie glaubten es auch und bezahlten mit demselben Vergnügen ihre halbe Guinee Eintritt! „Das sind die großen Kenner," sagte einmal Beethoven bei'm Grafen Browne, wo Ries einen Marsch improvisirt für einen von Beethoven gelten lassen und dies Glauben gefunden hatte; „man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings, mehr brauchen sie nicht!" (siehe das Nähere bei op. 45.)

Im Larghetto des Mozart'schen Quartetts entlockte Cramer dem neben mir stehenden Moscheles eine Thräne, was bei Moscheles viel sagen wollte, noch mehr aber auf dem Theater seiner Londner Triumphe in Argyle-Rooms, wo er, der „great and favorite performer", seine Conzerte zu geben pflegte. Selbst das Finale des Mozart'schen Quartetts, dessen dürre, wiederkehrende Passage veraltet, selbst dies Dorfluft athmende Finale riß das Großstädter-Publikum (the metropolitan public) hin und Moscheles sagte laut: „Das

spielt ihm kein Mensch nach!" — Moscheles und Cramer waren Freunde bis in den Conzertsaal, an dessen Thür gewöhnlich Künstler ihre Freundschaft warten lassen. Moscheles und Mendelssohn nannte Cramer väterlich die jungen Leute, ohne sich deshalb über sie erheben zu wollen. Er stellte vielmehr die Etüden von Moscheles über die seinigen, ein rührender Irthum! — Die Alten wußten bescheiden zu sein. Von den Compositionen Mendelssohn's sagte Cramer: „das mag sehr schön sein, ich versteh' es nicht." Von Lißt äußerte er, nachdem er den großen Vorkämpfer der neuen Schule in Rom gehört: „wir sind von verschiedener Religion!" Cramers Ideal war Hummel, der ihm zu seiner großen Freude das klassisch glatte Klaviertrio in E dur dedizirt hatte, Hummel, dem er sich auch als Pianist unterordnete, vielleicht weil Hummel als etwas ganz Neues den ersten neuen Eindruck auf Cramer gemacht. Cramer hatte Thränen im Auge, wenn er von Hummel sprach. Die Klavier-Conzerte Beethoven's verstand Cramer nicht und konnte sie daher auch nicht spielen. Von den beiden ersten hörte ich ihn sagen: „sie wären ganz spielbar", bis zum dritten war er nicht gekommen; er glaubte es einmal gehört zu haben! — Von den Sonaten lobte er die pathétique. Die Kunst ist immer dieselbe, ihre Manifestationen variiren in's Unendliche!

Als der Verfasser 1842, dreizehn Jahre später, Cramer in Paris wiedersah, nachdem der würdige Mann sein Vermögen in einer Spekulation eingebüßt, sich seinen Portwein

abgewöhnen müssen und eine zusammengefallene Eiche, der deutsche Kräftigkeit noch Gesundheit erhielt, in den Batignolles wohnte, von wo er nach Paris kam, um sogenannten „kollektiven" Klavierunterricht in Pensionen zu ertheilen(!), da fand ich ihn und sein Spiel verändert, seine Religion war dieselbe geblieben. Auf die Frage: „ob er in Paris, wo man sich einbildet Beethoven zu lieben, jetzt mehr Beethoven spiele? war Cramers Antwort: „das überließe er jungen Leuten!" Und so war Beethoven dem achtzehnten Jahrhundert und allen Leuten, die in diesem dem Geist und der Gewöhnung nach wurzelten, ein Fremdling, ja! noch in dem ganzen ersten Viertel dieses Jahrhunderts, ziemlich allgemein, ein unbequemer Störenfried.

Das Gefühl einer dem Leser gewiß nicht anstößigen Dankbarkeit gegen den Mann, in dessen Etüden wir Alle erzogen worden, entschuldige eine weitere Erinnerung. Cramer schenkte mir 1842 einen ganzen Tag in Paris. Der Fürsprache Lißt's verdankte ich damals einen Erard'schen Flügel, den man nicht leicht, am wenigsten auf kurze Zeit miethet. Die Schlesinger'sche Musikhandlung hatte die Gefälligkeit gehabt, mir sämmtliche Werke Cramer's in staubbedeckten vergessenen Kartons zusammen zu suchen. Als der alte Herr den ganzen ungeheueren Stoß auf dem schönen Instrumente erblickte, rief er aus: „habe ich wirklich das Alles geschrieben!" Eine Variation der Worte Beethoven's, desselben Kunstfundaments: „hab' ich das gesagt? nun dann hab' ich einen Raptus gehabt." (Siehe weiter unten). Cramer

setzte hinzu: „Musikliebhaber in Paris zu finden, hatte ich aufgegeben!“ Als er mir auf dringendes Bitten seine Etüden spielte, hörte ich ihm mit ganzem Herzen zu, obgleich der alte Herr schon viele Fehler machte und überhaupt etwas hart spielte, in der linken Hand zeigte er aber noch immer die ungewöhnliche, tonvolle Gewalt. „Was haben Sie mich alten Mann auch „ausgraben“ (déterrer) wollen, ich spiele ja nichts mehr,“ sagte er entschuldigend.

Die „Cramer'schen“ Etüden sind unvergängliche Pastell-Schilderungen der Schicksale des Piano und der Pianisten „klein und groß“. Cramer selbst hielt am meisten von einer Hummel dedizirten Sonate im Händel'schen Styl (dans le style de Händel), die aber nicht zum Geiste spricht. Er schrieb beim Abschiede von mir auf diese Sonate seinen Namem und sagte: „nehmen Sie das zum Andenken an einen vergessenen alten Mann, dem Sie einen angenehmen Tag gemacht.“ Er gab mir auch noch seinen auf den Tod des Herzogs von Orleans im Sommer 1842 componirten Trauermarsch. Cramer wußte nicht das Material des strengen Styls als Mittel zu verwenden, um den Stoff selbst zu vergeistigen, wie dies Beethoven gethan, der selbst die Fuge in das Gebiet der Romantik versetzt durch freie Episoden und Zwischensätze, die Fuge mit dem allgemein Instrumentalen aussöhnen wollen (siehe die Sonaten op. 106, op. 110, die Ouvertüre op. 124, besonders aber die Quartettfuge op. 133 mit der unvergleichlichen Episode in Ges dur, meno mosso e moderato $^{2}/_{4}$, die Fuge im C dur (Quartett op. 59).

Franz Schubert, den Beethoven des Liedes, kannte Beethoven nur kurze Zeit. Man hatte ihm den edlen Geist verdächtigt, ihn absichtlich von Beethoven entfernt gehalten. Als wenige Tage vor seinem Tode der Componist der Adelaide, des Liederkreises an die ferne Geliebte, (siehe op. 98), Schubert seinem Geiste nach erkannte, sagte er von dem Componisten des Erlkönigs, des Wanderers, so vieler andern unvergänglichen Schöpfungen: „wahrlich in dem Schubert glüht ein göttlicher Funke!" — Ganz Europa hat dieses Urtheil bestätigt; der Verfasser fand sogar auf einem englischen Flügel in Cadix „die Winterreise". Karl Maria v. Weber war Beethoven zu gewebt. Dergleichen halbe Wortspiele in Assonanzen waren eine Eigenthümlichkeit Beethovens kurzer, spitzen Ausdruckweise. Es ist aber mehr in dem Wort, als man darin sucht. Weiß der geniale Componist des Freischützen nicht wie ein kunstfertiger Weber mit gegebenen Themas umzuspringen? sie in ein glänzendes Ganze zu verweben und so ihre Schönheit an den Tag zu bringen? Ist der Freischütz nicht ein solcher Teppich, in dem die Grundstoffe immer wieder hervortreten? Ist er nicht mehr ein in unvergänglichen Tönen lebendes deutsches Märchen, als eine Oper? Das Verhältniß Beethovens zu Weber wurde durch den Verdacht getrübt, Weber sei der Verfasser der giftigen, im Freimüthigen und andern Blättern der Zeit auf Beethoven gemünzten Artikel gewesen (siehe den Buchstaben p. dritte Abth. des Katalogs). Die Spur einer höchst befremdlichen

Animosität gegen Beethoven findet man wirklich in Weber's hinterlassenen Schriften, bei Gelegenheit einer Besprechung der Sinfonia eroica, durch die Orchesterinstrumente, wo die Violine eine vorlaute Flöte mit den Worten zum Schweigen bringt: „ich werde Dir die Sinfonia eroica auflegen lassen." Beethoven empfing nichts destoweniger Weber mit offenen Armen, als dieser ihm, nachdem die Euryanthe in Wien durchgefallen, in tiefster Devotion, wie sich darüber Beethoven selbst ausdrückte, die Partitur mit der Bitte vorlegte, der große Mann des Fidelio möge nach Gutdünken Aenderungen vornehmen. Beethoven's Antwort war in seiner offenen, gegen sich selbst stets kunstbescheidenen Weise folgende: „Weber hätte mit seinem Ansuchen vor der Aufführung der Euryanthe kommen sollen, jetzt sei es damit zu spät, er habe denn die Absicht, so gründliche Reformen vornehmen zu wollen wie die, welche Beethoven mit seinem Fidelio einst vorgenommen habe." Dazu war freilich Weber nicht der Mann und ging lieber mit seinem Oberon in's Guineenland, um dort einen frühen, viel allgemeiner betrauerten Tod zu finden, als der Verlust Beethovens ein Jahr später. Die Quellen schweigen über eine Annäherung zwischen Louis Spohr und Beethoven, obgleich der hochherzige, gebildete Spohr von 1813 bis 1817 in Wien lebte, hier seinen Faust, die erste Symphonie, seinen „glorreichen Augenblick", ein Oratorium: „das befreite Deutschland" componirte. — Von den Componisten seiner Zeit sagte Beethoven

im Allgemeinen: „wenn sie nichts mehr zu sagen wissen, flüchten sie allzumal in den verminderten Septimen-Accord". Ihm, der noch etwas zu sagen hatte, konnte dies Hinterthürchen bei Weber am wenigsten entgehen.

* * *

Der Mensch Beethoven war ein Göthe ohne Schwächen, ohne Anbeter, die er entfernte. Der Dichter Beethoven hat nicht das Objektive, das klassisch Beruhigte, allgemeiner Menschliche von Göthe, dem in dieser Beziehung Mozart näher steht. Beethoven ist eine ungeheure und ungeheuerliche Individualität, eine Ausnahme in dem Allgemein Menschlichen und somit auch Schwachen; Beethoven ist der gegen die Geschicke der Welt kämpfende, unbezwingbare Genius. Eine so hohe Idee Beethoven auch von sich haben mochte, diese Erkenntniß von seiner Mission, in der Idee der Kunst ging sie vollständig bei ihm auf. — Schwoll dem gewaltigen Manne der Kamm, so war es immer, weil er gereizt worden. Mit Lobeserhebungen und Schmeicheleien kam man ihm nicht näher, gerade weil er eine sehr hohe Idee von sich hatte. Dem für ihn schwärmenden Kuhlau, welcher gewiß auf einem guten Wege war, wie sein Klavier-Quartett in C moll mit der Fuge beweis't; Kuhlau, der aus Kopenhagen nach Wien gekommen war, um des Großmeisters Urtheil in aller Demuth zu vernehmen, sagte Beethoven rücksichtslos in's Gesicht: „nicht kühl nicht lau," welche Anspielung auf seinen Namen den Mann richtig, aber hart

zeichnet. — Leidesdorf, einen Wiener Kalkbrenner seiner Zeit, der es auf eine gewisse leere Eleganz bei Pianoforte-Compositionen absah, dessen Rondo „la Rose" nun auch verblüht, dessen vierhändige, damals brillante Sonate in Es dur längst vergessen ist, Leidesdorf nannte Beethoven bezeichnend „das Dorf des Leides."

Rücksichtslose Wahrheitsliebe bezeichnete den biederen, offenen Charakter des großen Künstlers. Es war nicht leicht, sein Freund, gefährlich sein Feind zu sein. Aeußerst selten, und dann nur bei Tisch oder auf ausgedehnteren Spaziergängen war Beethoven „aufgeknöpft," wie er sagte. — Diese Verschlossenheit seines Sinnes ist Ursache, daß wir nicht mehr über seinen innern Menschen wissen, diesen in seinen Werken zu suchen haben. In seinem Urtheil über Kunstgegenstände überhaupt war Beethoven zurückhaltend; sprach er sich aus, was nur geschah, wenn man ihn dazu drängte, so hielt er nicht hinter dem Berge. Lästige Neugierige und Ungebildete aller Art wußte er durch Sarkasmen fern zu halten, daß sie ihm nicht wieder kamen. Er nannte solche Leute „After-Menschen." Auch Mozart's Antworten waren blitzschnell und treffend. Mozart fand aber nicht, wie Beethoven, in einer umfassenden Geisteskultur die Mittel, über jeden beliebigen Gegenstand, rein wissenschaftliche nicht ausgenommen, sich selbstständig und tüchtig zu äußern. Deßhalb konnte Beethoven bei seiner Musik auf so viel mehr Dinge eingehen, seine Kunst auf so viel erweiterte Gebiete hinüberziehen. Der Geist der Zeiten Mozarts war ein

anderer. Der Künstler kam damals nicht in Verlegenheit, Dinge wissen zu müssen, die nicht zu seinem Fach gehörten.

Ein Livländer darf nicht vergessen, daß ein Busenfreund von Beethoven, Amenda, in Kurland lebte. Zwei Briefe an Amenda mögen hier im Auszuge Platz finden.

An Herrn Karl Amenda zu Wirben in Kurland.

Wien, den 1. Juni. (Ohne Jahreszahl.)

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit einiger Rührung habe ich Deinen letzten Brief gelesen. Womit soll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das ist recht schön, daß Du mir immer so gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir vor Allen bewährt und herauszuheben, Du bist kein „Wiener Freund," nein Du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich. Jetzt ist zu meinem Troste wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft theilen kann, er ist einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm schon oft von Dir gesprochen und ihm gesagt, daß, seit ich mein Vaterland verlassen, Du einer derjenigen bist, die mein Herz ausgewählt hat. Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, thun mir wohl.

Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartette zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst.

Ohne Ort und Datum.

Wie kann Amenda glauben, daß ich seiner je vergessen könnte — weil ich ihm nicht schreibe oder geschrieben — als wenn das Andenken der Menschen sich nur so gegenseitig erhalten könnte! Tausendmal kömmt mir der beste der Menschen, den ich kennen lernte, in Sinn, ja gewiß unter den zwei Menschen, die meine ganze Liebe besessen (Breuning und Wegeler) bist Du der Dritte, nie kann das Andenken an Dich mir verlöschen. Erhalte mir immer Deine Liebe, sowie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.

(Signale für die musikalische Welt, Nr. 5, 1852.)

Ein anderer Freund Beethovens in Rußland war Oliva (siehe op. 76), als Professor der deutschen Literatur am Kaiserlichen Lyceo in Zarskoe-Selo bei St. Petersburg gestorben, in dessen Nachlasse sich keine Briefe von Beethoven mehr befinden, weil solche, bei Gelegenheit eines Brandes auf einem Gute bei Poltawa, wohin sich die Erben zurückgezogen, verloren gegangen.

Die sonstigen Beziehungen des großen Mannes zu Rußland, wo ein geläuterter Geschmack ihm längst den ersten Platz in aller Instrumentalmusik angewiesen, sind die Widmungen dreier der wichtigsten Quartette (op. 59) an den Grafen Andreas Rasumovski und anderer drei (op. 127, 130, 132, vergleiche op. 126) an den Fürsten Nikolaus Galitzin.

Diese letzten haben zu einer bedauernswerthen Polemik in

musikalischen Zeitschriften Veranlassung gegeben. Schindler hatte zuerst mit Bitterkeit behauptet, Galitzin sei Beethoven das zwischen ihnen stipulirte Honorar schuldig geblieben. Der Fürst Galitzin trat im Jahre 1853 gegen diese Angabe auf und stellte durch Quittungen den Beweis hin, daß in keinem Falle von mehr als einem Rest der ganzen Verpflichtung im Betrage von 125 Dukaten die Rede sein können, welchen Rest der Neffe und Universalerbe Beethovens nach des Onkels Tode erhalten und quittirt habe. Aus diesen Debatten, ein wahres parturiunt montes, nascitur ridiculus mus geht zweifellos hervor, daß, wenn an der Zahlung etwas verzögert wurde, dies durch obwaltende Umstände sattsam erklärt und entschuldigt wird und der Neffe Beethovens nicht der erste Erbe war, der eine Forderung seines Erblassers einkassirte. Tüchtiger Männer in der deutschen Presse ist aber vollkommen unwürdig, wenn sie in so hohem Grade dem irritabile genus vatum verfallen sein wollen, in der Person des Fürsten Galitzin gewissermaßen dem Lande zu nahe zu treten, welchem der Fürst angehört. Fühlte die deutsche Presse sich berufen, nachträglich für einen Geist in's Feld zu treten, an den bei seinen Lebzeiten so wenig in Deutschland gedacht wurde, so lag Wien ihr näher, dessen Kunstmärtyrer Beethoven 35 Jahre lang war. Wien läßt sich vom Leben, von einer Beurtheilung Beethovens nicht trennen — was war für eine solche Erkenntniß davon zu gewinnen, daß ein Ausländer mit Leidenschaft beschuldigt wurde, Beethoven etwas schuldig geblieben zu sein? — Heut'

zu Tage, wo man ohnehin alle mögliche Mühe hat, sich vorzustellen, daß Beethoven ein Mensch wie Andere gewesen! — Die strenge Scheidung der Stände, die aus diesem Verhältnisse hervorgehenden Animositäten sind eine durchgehende Erscheinung deutschen Lebens. Der Fürst Galitzin wäre kaum einem Angriff ausgesetzt gewesen, wenn dieser nicht von einem Literaten ausgegangen wäre, der sein „Müthchen“ an einem höher Gestellten kühlte. Der Fürst hätte seinerseits besser den Handschuh gar nicht aufgehoben und damit eine gehässige Journalpolemik vermieden, welche etwas Besseres zu verfolgen hatte, als das mikroskopische Streitobjekt: ob eine notorisch gemachte Zahlung nicht besser früher gemacht worden wäre oder zwei mal zwei wirklich vier ist und bleibt?

Wahrhaft belustigende Begriffe über Rußland gehen in Deutschland um, dessen Gelehrte von den noch nicht entdeckten Theilen des Innern von Afrika besser unterrichtet zu sein pflegen. Unter dem Einflusse solcher gründlich falschen Ansichten von Land und Menschen schrieb Schindler über den Fürsten Galitzin, wie Musäus über die Turandot schreiben können. That er das in mißverstandenem wie zwecklosem Eifer, so war er aber dafür noch nicht als Pasquillant zu behandeln, denn er konnte sich bona fide ex auditu geäußert haben und quisquis praesumitur bonus. Wurde daher Schindler als Injuriant angegriffen, so hatte er ein Wort zu seiner Vertheidigung. Ersprießlicher freilich wäre gewesen, Schindler hätte die Materialien, welche er noch über Beethoven besitzen will, herausgegeben, als sich gegenseitig in Persönlich-

keiten zu ergehen, die nur den mit solchen Windmühlflügeln Kämpfenden einigen respektiven Spaß gewähren. Eine Wahrheit in puncto Beethoven ist indeß dabei in ein helleres Licht getreten, die, daß der große Mann nicht hoffen durfte, bei einem deutschen Verleger einen höheren Preis zu finden, als das Galitzin von Beethoven selbst in Vorschlag gebrachte Bettel-Honorar von 50 Dukaten für ein Quartett! für ein Quartett von Beethoven zur Zeit seiner interessantesten Geistesblüthe! —

Wer Rußland und russische Verhältnisse aus Anschauung kennt, weiß, daß wenn Beethoven sich zehnmal so viel, d. h. 500 Dukaten oder beiläufig 5000 R. Banco, für jedes Quartett stipuliren wollen, was nach Petersburger Begriffen ein guter, durchaus kein enormer Preis gewesen wäre, er gerade dann zur Stunde sein Geld empfangen hätte, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Fürst Galitzin auf eine so viel größere Zahlung zeitig bedacht gewesen wäre, und sich nicht mehr darauf verlassen hätte, einer so geringen Verpflichtung wie die eingegangene, jederzeit, auch trotz zufälliger Umstände, die ihn darin verhinderten, gerecht werden zu können.

Wie viele musikalische Soiréen hat der Fürst nicht gerade in der Zeit von 1822 bis 1826 in St. Petersburg gegeben, deren jede mehr kostete, als die für ein Quartett von Beethoven festgesetzten 50 Dukaten oder 500 R. Banco! Man muß gar keinen Begriff von Petersburg haben, um zu ignoriren, daß von Soiréen dieser Art, deren Unkosten sich

nur auf 500 R. Banco belaufen, in diesen Kreisen noch gar nicht gesprochen wird. Die Vermögensumstände des Fürsten Galitzin waren, nach russischen Begriffen, nie sehr glänzend. Deshalb hätte dieser eifrige Dilettant immer noch, ohne große Anstrengung, Beethoven den zehnfachen Preis von sich aus bestehen können, und das wäre ganz in russischem Geiste, im Geiste eines russischen Edelmanns gewesen, dessen Leben in der Musik, und vorzugsweise in Beethovenscher, verlief. Daran dachte der Fürst nun unglücklicherweise nicht, und Leute seiner Kategorie in St. Petersburg, welche mit Freuden für ein Quartett von Beethoven 500 Dukaten gezahlt hätten und nicht erst durch den Tod Beethovens klug zu werden brauchten, wo wir Alle klug geworden, diesen Leuten war wiederum nicht der gescheute Gedanke gekommen, die Quartette direkt bei Beethoven zu veranlassen. Das Schicksal, wie man sieht, spielte eben auch seine „Stimme" bei alle dem mit. Der Verfasser kann des Eindrucks nicht vergessen, welchen die Beethovenschen Quartett-Manuscripte im Winter 1853 im Demuthschen Gasthause auf ihn machten, wo der Fürst Galitzin während eines kurzen Aufenthaltes in St. Petersburg wohnte; zierliche, in die Brusttasche zu steckende Heftchen mit einem Deckel von grünem Maroquin, der Länge nach zu öffnen; jede Stimme einzeln, mit erblaßter Dinte, aber deutlich ausgeschrieben, mit einigen Vortragszeichen und kleinen Korrekturen von Beethovens Hand. Der Verfasser las lange in dem träumerischen A moll-Quartett in diesen vier kleinen Heiligenbüchern, welche das dunkle, bekramte Zim-

mer zu erleuchten schienen, mit dem der Fürst während der Maslinitza (der russische Fasching) sich begnügen müssen. —

Balzac sagt irgendwo, daß bloßes Kartenspiel schon eine Intimität mit sich bringe, welche fremde Menschen nöthige, sich zu grüßen. Wie vielmehr ist dies nicht bei'm Zusammenspiel in der Musik der Fall? Der Verfasser hat viel Musik mit dem Fürsten Galitzin gemacht, er kennt ihn 22 Jahre. Nie ist ihm, nie Jemandem in St. Petersburg der Gedanke gekommen, Galitzin, ein Violoncellist, der in Hunderten von Conzerten zum Besten der Armen auf seinem Instrumente nach Kräften gewirkt, der Nächte in Beethovenscher Musik zubrachte, dessen Stolz darin bestehen müssen, seinen Namen mit unsterblichen Werken des erhabenen Meisters vereinigt zu sehen — Galitzin habe Beethoven verkürzen wollen. Aber nur darauf, auf den animus, darauf, daß gar kein dolus versiren können, kommt es an, nicht auf zufällige Umstände, auf das an sich ganz bedeutungslose Faktum einer theilweise verspäteten Zahlung. We are all giving and taking, las man einmal bei ähnlicher Veranlassung in der Times.

Nicht wenige Jahre scheinen die achtziger Jahre des vorigen, wo Beethoven noch ein Zöpflein trug (siehe sein Portrait in dem Buche von Wegeler und Ries), von den Anfängen unseres Jahrhunderts zu trennen, wo von dergleichen, wie von so Vielem, keine Rede mehr war, ein neues Leben erwachte. Man wäre zu glauben veranlaßt, ein Jahrhundert fülle diese in der Zeit geringe, in ihrer Bedeutung ungeheure Kluft. Die Geschichte der Menschheit kennt keinen

Zeitabschnitt zweier sich berührender Jahrhunderte, die so weit auseinander fielen! — Es ist, als sei das achtzehnte Jahrhundert auch längst mit Eisenbahn abgegangen, obgleich die großen Geister des neunzehnten alle noch im achtzehnten wurzeln. Ob die Menschen damals dem Glück nicht näher kamen? Ob der Begüterte dem Unbegüterten, der Adlige dem Bürger, ließ er sich einmal gnädig herab, nicht dennoch mehr war? Wirkte die Vermittelung der Stände durch freien Entschluß gegebener Individuen nicht wohlthätiger, als der auf künstlichem Wege durch Industrie und Eisenbahnen, durch eine größere Vertheilung der Glücksgüter für die Massen angestrebte Einsturz aller Schranken in unseren Tagen? Religiöse Ueberzeugungen, Familiensinn, ein haftenderer Leim in aller Verbindung und Annäherung karakterisirten noch entschieden die Ausgänge des vorigen Jahrhunderts in Deutschland, in allen durch deutschen Geist geweihten Verhältnissen! Was karakterisirt Sein und Wirken im Allgemeinen heut zu Tage, wenn nicht, daß Alles in einer Zukunft lebt, welcher die Gegenwart leichtsinnig zum Opfer gebracht wird? —

„Willst du immer weiter schweifen?
Sieh' das Gute liegt so nah! —"

Wie Haydn, wie Mozart, war Beethoven Katholik. Dies spricht sich schon in seinen Messen aus. Messen hat kein Protestant componirt. Bekannt ist der Ausspruch Mozarts: Ihr wißt es nicht, Ihr Andern, was wir Katholiken fühlen, wenn der Leib des Herrn an uns vorüber geht!" Und wie herrlich hat Mozart dies Gefühl in seinem

„ave verum corpus“ erst ausgesprochen! Im Dienste der Kirche, in der äußerlichen Uebung ihrer Vorschriften war Beethoven nicht eifrig. In Kirchen sah man ihn wenig oder gar nicht. Haydn und Mozart waren bessere Katholiken. Mozart hielt es für das Glück seines Lebens, den Segen des heiligen Vaters empfangen zu haben.

Diese bei einem Katholiken auffallende Lauheit und Entfremdung von der Kirche, unter deren Dach ganz eigentlich alle katholische Häuslichkeit besteht, erklärt sich bei Beethoven dadurch, daß keine Häuslichkeit ihm zur Seite stand, der Geist in ihm zur unoffenbarten, natürlichen Religion des Herzens und der Gefühle neigte. Viele Jahre sah man auf seinem Arbeitstisch in dem katholischen Wien folgende in Rahmen gefaßte, von Beethoven selbst in seiner unleserlichen, aber großartigen Cursivschrift abgeschriebenen theosophisch-spekulativen Satzungen alter Tempelmysterien: „Ich bin was da ist. Ich bin Alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier gelüftet. Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle ihr Dasein schuldig.“ Vielleicht ist etwas von diesem Geiste in Beethovenscher Musik. Eine Aeußerung Beethovens im praktischen Leben hängt mit dieser Richtung zusammen, welche pantheistischen Ideen näher steht, als man glauben sollte. Moscheles hatte auf Bestellung der Musikalienhandlung Artaria einen Clavierauszug des Fidelio zu machen, den Beethoven nicht selbst übernehmen wollen. Beethoven förderte indeß die undankbare Arbeit durch Rath und Beihülfe. Als der fleißige

Moscheles an eine früher von Hummel für Piano arrangirte Nummer kam, mit der Beethoven so unzufrieden gewesen war, daß er sie zerrissen hatte, schrieb er in Befürchtung gleichen Schicksals unter sein Arrangement: fine mit Gottes Hülfe. Beethoven schrieb, als er der Worte ansichtig wurde, augenblicklich hinzu: „Mensch, hilf dir selbst!" — Eine Beethovensche Variante des späteren, denselben Quellen entflossenen: „aide-toi toi-même et le ciel t'aidera!" — In den letzten Jahren wurden die alten Tempel-Inschriften nicht mehr bei Beethoven gesehen. Hatte er sich der Kirche genähert? Auf seinem Todbette verlangte es Beethoven nach den Sterbesacramenten. Er schied als Christ aus dem Lande der Leiden, das Geheimniß seiner Kunst, die zehnte Symphonie, nahm er mit sich in das Land des Schauens! —

Einige Andeutungen über die äußerliche Erscheinung Beethovens haben zu dem Bilde seines geistigen Menschen mitzuwirken, dem wir bisher nachgingen, dem wir in den folgenden Bänden dieses Buches auf kritischem Wege näher treten werden. —

Beethoven war eher von kleinem als von mittlerem Wuchse, breitschultrig und knochenstark gebaut, wie denn Kraft auch in seinem Geiste vorherrscht. In dieser gewaltigen Geisteskraft, mit dem zündenden Blick, mit dem in den Sternen edle Gedanken lesenden Auge zeigt ihn uns mit bloßem Haupte der dem Erzherzog Rudolph gewidmete, bei Diabelli in Wien erschienene, jetzt selten gewordene Kupferstich. In Petersburg

besitzt diesen der durch sein Violinspiel im Quartett rühmlichst bekannte Geheimrath (früher General-Major) Lwoff.

Unverhältnißmäßig mächtig zum etwas niedergehaltenen Körper war der Kopf, von einem Walde struppiger Haare bedeckt, auf denen der immer etwas schiffbrüchige Hut wie auf eben so viel vom Sturm gepeitschten Wellen zu schwanken schien. Am Bezeichnendsten giebt die ungewöhnliche Erscheinung das bei Hoffmann in Prag erschienene, von Teyçek lithographirte Standbild, wie es Beethoven im langen, über die Knie reichenden Ueberrock, mit Jabot und dicker weißer Halsbinde, in einer Fußbekleidung mit Kamaschen darstellt.

Dieser im Anhange des thematischen Verzeichnisses der Werke Beethovens von Breitkopf und Härtel übergangenen Lithographie kommt die bei Schlesinger in Berlin mit dem letzten musikalischen Gedanken Beethovens erschienene Radirung am nächsten. In beiden Portraits hält der Meister ein Blättchen Notenpapier, seinen Paß in dieser Welt, in den auf dem Rücken gekreuzten Händen, und schaut dabei gedankenvoll in den Raum, wo er seine Noten las, als dächte er: ja! ich bin der unverstandene Musikant, den sie bei Bonn den „goldenen" nennen! —

Auch den Blick des Gleichgültigsten fesselte die breit ausgeprägte, wie ein Buch aufgeschlagene Stirn, beredter wie der verschlossene Mund.

Tiefliegende, von starken Brauen beschattete dunkle Augen sprühten die Blitze des verzehrenden, im Innern geschürten Feuers.

In seinem Ausdrucke hatte Beethoven etwas Nachdenkliches und Zerstreutes. Auch gegenwärtig schien er abwesend. Man sah es ihm gleichsam an, wie nur der Leib hierher gerathen, der Geist unberechenbare Fernen bewohnte. Nichts war mit dem Lächeln Beethovens zu vergleichen, das von den Winkeln des schöngeformten Mundes ausgehend, sich in seltenen Augenblicken über das ganze Gesicht ergoß, die Schatten der auf demselben wohnenden tiefen Gedanken vor sich hertreibend, wie die aufgehende Sonne die Nacht aus den Thälern. Dieses Lächeln ist uns geblieben. Das Lächeln Beethovens ist das den Verirrungen der Menschen verzeihende Lächeln der Menschheit, in das die Blutstropfen eigener Leiden rinnen!

So lächelt Beethoven in der großen Fidelio-Ouvertüre, wo nach dem Trompetenstoß die theilnahmsvolle erste Antwort des Orchesters in derselben Tonart erfolgt, nach dem zweiten Ruf der Schicksalstrompete Beethoven aber das entfernt liegende Ges der Bässe ergreift, in Ges dur durch Thränen lächelt, Ges und Des enharmonisch verwechselt und dann sein Leid auf D flüchtet, um sein großes Thema, die Leiter über Fis hinan, auf der Dominante siegreich zurück zu bringen. Das ist ein Lächeln Beethovens!

In populär gehaltenen Aufsätzen (Buch der Welt 1845, 1852) ist Beethoven mit der Alpenwelt verglichen worden. Ein Vergleich, der so viel mehr Wahrheit hat, als über jene großen Naturscenen gerade wie über Beethoven viele falsche Begriffe in Umlauf sind und man nur immer an die Majestät der Erscheinungen, die absoluten Höhen, die schwarze Granit-

pyramide eines Finsteraars denken will, darüber aber und über starrenden Gletschern und donnernden Lawinen der lieblichen Thäler nur zu leicht vergißt, auf deren Matten die Sonne so gern verweilt, der spiegelnden Seen, der lebensfrischen Wildbäche, der unendlichen Mannigfaltigkeit in der mächtigen Einheit, welche die Alpenwelt, welche einen Beethoven ausmacht. —

Schließen wir diesen Lebensabriß des außerordentlichen Mannes mit der Anführung einer der wichtigsten Quellen für unsere späteren Untersuchungen nicht minder mit seiner großartigen Kunstbeichte, wie sie uns Bettina von Arnim, die außerordentlich befähigte Frau, ein deutscher Louis Lambert, bewahrt hat; wie sie den Menschen und Künstler in Beethoven, nach seinen eigenen Angaben dem Geist und inneren Sinne nach, wenn nicht mit seinen eigenen *Worten* zeichnet. Styl und Ausdruck dieses werthvollen Dokumentes haben an der Aechtheit desselben Zweifel aufkommen lassen, weil die Leute bei der Schale stehen blieben und nicht bis an den Kern kamen. Man hätte sich besser gefragt, ob wohl ein Anderer, Göthe nicht ausgenommen, im Stande gewesen wäre, Ideen, wie die von Beethoven dem wunderbaren Mädchen über *seine* Kunst geäußerten, zu *erfinden*? — Am wenigsten konnten sie der wenig kunstgeübten kleinen Seherin selbst gekommen sein, diese sieht man vielmehr unter der begeisterten Rede allererst zu der Kunsthöhe heranwachsen, welche ihr des Meisters Finger gezeigt! Nur Beethoven, in dessen Werken der *Geist* der Worte lebt, nur Beethoven kann sie gesprochen haben! In der Natur des

Genius, der immer weiter strebt, dessen Gegenwart die Zukunft ist, liegt auch, daß ein solches Spiegelbild seiner selbst einer ihm bereits ungewiß gewordenen Vergangenheit anzugehören scheint. Darauf, auf das blos Aeußerliche in Ausdrucksweise und Styl der Briefstellerin ging der Ausruf Beethoven's, als diese ihm den Brief vor der Absendung an Göthe vorlas: „Hab' ich das gesagt? nun, dann hab' ich einen Raptus gehabt!" ein Beethoven noch in dem Breuning'schen Hause in Bonn lieb gewordener scherzhafter Ausdruck, mit dem man dort seine unschuldigen kleinen Geniestreiche zu bezeichnen pflegte. Der Brief selbst sage dem Leser das Uebrige.

Wien, am 28. Mai 1810.

An Göthe.

— — — Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, bei dem ich der ganzen Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche, was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt, er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle. Möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist; ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß, dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt. —

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; Alles, wessen er Dich darüber belehren kann, ist reine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? Von wem könnten wir ein Gleiches erwarten? — Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerk ist, der seines Leibes Nahrung vergißt und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltaglebens vorübergetragen wird; er selber sagte: „Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bachus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockne bringen. — Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die

kann kein bös Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit sich die andern schleppen." — Dies Alles hat mir Beethoven gesagt, wie ich ihn zum erstenmal sah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er sich mit so freundlicher Offenheit gegen mich äußerte, da ich ihm doch ganz unbedeutend sein mußte; auch war ich verwundert, denn man hatte mir gesagt, er sei ganz menschenscheu und lasse sich mit Niemand in ein Gespräch ein. Man fürchtete sich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufsuchen, er hat drei Wohnungen, in denen er abwechselnd sich versteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte in der Bastei, da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er saß am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich und fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben componirt habe; — dann sang er scharf und schneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennst Du das Land," — (siehe op. 75) „nicht wahr, es ist schön," sagte er begeistert, „wunderschön!" ich wills noch einmal singen," er freute sich über meinen heitern Beifall. „Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht," sagte er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen componirt hatte: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe" (siehe op. 83). — Er begleitete mich nach Hause, und unterwegs sprach er eben das viele Schöne über die Kunst, dabei sprach er so laut und blieb auf der Straße

stehen, daß Muth dazu gehörte zuzuhören; er sprach mit großer Leidenschaft und viel zu überraschend, als daß ich nicht auch der Straße vergessen hätte — man war sehr verwundert, ihn mit mir in eine große Gesellschaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu sehen. Nach Tische setzte er sich unaufgefordert an's Instrument und spielte lange und wunderbar, sein Stolz fermentirte zugleich mit seinem Genie; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche und seine Finger leisten das Unmögliche. — Seitdem kommt er alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Galerien, Theater und sogar den Stephansthurm. Beethoven sagt: „Ach was wollen Sie da sehen! ich werde Sie abholen, wir gehen gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn." Gestern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten in voller Blüthe, alle Treibhäuser offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehen und sagte: „Göthes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Componiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimniß der Harmonien schon in sich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahin fliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modu-

lationen sie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphire ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Göthe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde? — Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? — Empfindet man nicht in dem Lied der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen, wo Alles in Allem sich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen musikalischen Gedanken entspringen und die sonst ungeahnt verhallen würden; das ist Harmonie, das spricht sich in meinen Symphonieen aus, der Schmelz vielseitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, daß ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege, und obschon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe, so fühle ich einen ewigen Hunger, was mir eben erschöpft schien mit dem letzten Paukenschlag, mit dem ich meinen Genuß, meine musikalische Ueberzeugung den Zuhörern einkeilte, wie ein Kind von neuem anzufangen. Sprechen Sie mit Göthe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonieen hören, da wird er mir recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die

wohl den Menschen umfaßt, daß er aber sie nicht zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie giebt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniß. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein anders, sie mit dem Geiste begreifen, — je mehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, je reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständniß mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie Alle das Handwerk der Liebe treiben; so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht; auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grunde wie jeder Kunst, alle ächte Erfindung ist ein menschlicher Fortschritt. — Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolirende Princip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Riesen ungebändigter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. Was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht.

Wir wissen nicht, was uns Erkenntniß verleiht; das fest

verschlossene Samenkorn bedarf des feuchten, elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die Alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch sie gehoben; obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt, so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung, so ist jede ächte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugniß giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm. Musik giebt dem Geist die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abgesondert hat doch das Gefühl der Gesammtheit der Verwandtschaft im Geist; so ist jeder Gedanke in der Musik in innigster, untheilbarster Verwandtschaft mit der Gesammtheit der Harmonie, die Einheit ist.

Alles Elektrische regt den Geist zu musikalischer, fließender, ausströmender Erzeugung.

Ich bin elektrischer Natur. — Ich muß abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, sonst möchte ich die Probe versäumen, schreiben Sie an Göthe von mir, wenn Sie mich verstehen, aber verantworten kann ich nichts, und will mich auch gern belehren lassen von i h m." — Ich versprach ihm, so gut ich's begreife, D i r Alles zu schreiben. — Er führte mich zu einer großen Musikprobe mit vollem Orchester, da saß ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz

allein; einzelne Streiflichter stahlen sich durch Ritzen und Astlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin und her tanzte, wie Himmelsstraßen mit seligen Geistern bevölkert.

Da sah ich denn diesen ungeheuren Geist sein Regiment führen. O Göthe! kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund suchte, wo ihm denn Alles herkomme; verstünd' ich ihn so, wie ich ihn fühle, dann wüßte ich Alles. Dort stand er, so fest entschlossen, seine Bewegung, sein Gesicht drückten die Vollendung seiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Mißverstehen zuvor, kein Hauch war unwillkürlich, Alles war durch die großartige Gegenwart seines Geistes in die besonnenste Thätigkeit versetzt. Man möchte weissagen, daß ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde!" (Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde, 2. Theil, 2. Auflage 1837.)

„Non admirare, non deplorare sed intelligere!"

Ende des ersten Theiles.

Druckfehler.

Seite 3, Zeile 9 v. o. lies Einzelsterne statt Einzelstern.
„ 23 „ 2 v. u. „ vincla statt vincta.
„ 37 „ 6 v. o. „ Innominat- statt Innominus-
„ 84 „ 5 v. u. „ Verfasser statt Professor.
„ 101 „ 5 v. u. „ unmusikalischste statt musikalischste.
„ 108 „ 2 v. u. fallen die Worte weg: „wer den andern Namen tragen können."
„ 115 „ 1 v. u. lies Plänen statt Palnen.
„ 116 „ 9 v. o. „ der statt des.
„ 121 „ 4 v. u. „ Fodor statt Fador.
„ 150 „ 9 v. u. „ erste statt zweite.
„ 153 „ 12 v. o. „ des statt das.
„ 161 „ 8 v. u. „ Esdur statt Edur.
„ 225 „ 3 v. u. „ Septett statt Sextett.
„ 238 „ 12 v. o. „ Septett statt Sextett.







